curente și sinteze

Peisaj natural peisaj uman 47

amelia pavel

editura meridiane

Scanned with OKEN Scanner

au apărut:

DAN GRIGORESCU	Expresionismul
VIORICA GUY MARICA	Arta gotică
HENRI FOCILLON	Anul o mie
PAUL SIGNAC	De la Delacroix la neoimpresionism
VIORICA GUY MARICA	Clasicismul în pictura franceză
JEAN GRENIER	Eseuri asupra picturii contemporane
DAN GRIGORESCU	Cubismul
ION BIBERI	Arta suprarealistă
PAUL CONSTANTIN	Industrial Design
NICOLAS SCHÖFFER	Noul spirit artistic
ROBERT GOLDWATER	Primitivismul în arta modernă
VIRGIL VĂTĂȘIANU	Metodica cercetării în istoria artei
DAN GRIGORESCU	Pop Art
GRIGORE ARBORE	Futurismul
RENE BERGER	Artă și comunicare
HUGH HONOUR	Neoclasicismul
MIRCEA DEAC	Impresionismul în pictura românească
S. TSCHUDI MADSEN	Art Nouveau
AMELIA PAVEL	Impresionismul și premisele sale
GRIGORE ARBORE	Cetatea ideală în viziunea Renașterii
PAUL OVERY	De Stiil
DAN GRIGORESCU	Constelația Gemenilor
ANDREI CORNEA	„Primitivii" picturii românești moderne
ELIZABETH GECK	Gutenberg și arta tiparului

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

AMELIA PAVEL

PEISAJ NATURAL
PEISAJ UMAN

Un capitol
de artă europeană

EDITURA MERIDIANE
București,. 1987

Scanned with OKEN Scanner

Prefață

Din alte surse decît numai ale istoriografiei de artă de tradiție academică, în ultimele decenii au izvorît treptate, dar fundamentale schimbări în sistemul de clasificare, ierarhizare și interpretare a valorilor artistice, așa cum a funcționat el pînă spre mijlocul secolului nostru: surse de ordin practic mai întîi, ca reapariția masivă, în circuitul achizițiilor muzeografice și a colecțiilor de artă, a operelor dispărute în timpul sau preajma celui de-al doilea război mondial. În special cele din zonele Germaniei și ale țărilor central-europene, au dus la nevoia de a se reexamina creația bogată și originală a unor școli naționale și artiști, mai puțin cunoscuți în contextul priorităților acordate școlii pariziene. Reapariția atîtor opere a avut drept urmare firească eflorescența încă neîntîlnită pînă atunci a unor expoziții de sinteză consacrate, la început, marilor curente și mișcări artistice din secolul XX, incluzînd de astă dată foarte numeroase opere ale școlilor acelora, mai puțin cercetate. Curînd, expozițiile de acest tip vor porni și la reevaluarea creației artistice din secolul XIX, dezvă-

luindu-se și de astă dată rolul de seamă al unor forme de gîndire și viziune artistică diferite de ale impresionismului francez și ale antecesorilor lui direcți. De la incursiunile în realism, romantism, neoclasicism s-a ajuns apoi la investigații în trecutul artistic al secolelor XVIII, XVII și XVI, și ele reevaluate din optica experiențelor artei moderne și prezentate, cu noi semnificații, cu noi includeri de nume și școli, în marile expoziții internaționale consacrate barocului și manierismului. Fiecare din aceste expoziții a fost și un prilej de a stabili apartenența reală a unor artiști la o școală națională sau alta, nu numai în funcție de locul șederii, activității și influenței lor, ci mai ales de cel al surselor lor formative, al ariei de problematizare, al preferințelor iconografice și de limbaj. Acesta a fost cazul în special al unor artiști din Elveția, Cehoslovacia, Austria, de pildă cazul lui Konrad Witz, al lui Arnold Böcklin, Felix Vallotton, Alphons Mucha, Alfred Kubin, pentru a cita doar pe cei mai influenți dintre ei, a căror operă a avut ecouri puternice, abia astăzi identificate la adevărata lor amploare. Toate aceste puneri la punct și clarificări de ordin faptic—uneori spectaculoase – au scos la iveală în gîndirea artistică a acelor zone de interferență existența unor preocupări redevenite foarte actuale nu numai în artă, dar și în viața contemporană: preocupările legate, pe de o parte, de experiența complexă a naturii, pe de alta, de o experiență socială, de o experiență a istoriei caracteristică, făuritoare de concepte și simboluri artistice mai puțin studiate pînă acum. O cercetare, în acest sens, a genezei, evoluției și acțiunii unor astfel de concepte și simboluri în și

Scanned with OKEN Scanner

prin creaţia artistică se impune; în primul rînd, fiindcă înseamnă integrarea lor, cu semnificaţiile adevăratei lor contribuţii, în circuitul major al valorilor europene. Drumul acestor integrări oferă nu o dată surprize care duc la repunerea în chestiune a unor simboluri şi ierarhii absolutizate de valori, în special în ceea ce priveşte arta secolului XIX şi a începutului de secol XX, deci a momentelor-cheie în pregătirea şi constituirea realităţilor artistice de astăzi; s-ar putea adăuga şi a celor filosofice. Din toate aceste unghiuri de vedere, fenomenele artistice dezvoltate pe teritoriul elveţian între secolele XV—XX oferă un teren de observaţie deosebit de caracteristic, propice unor încercări de conceptualizare, schiţate de altfel şi în trecut — deşi nu istoriografic, sistematic — de numeroşii călători de seamă, oameni iluştri de pretutindeni, care au străbătut şi examinat cu interes peisajul natural şi social al acestui teritoriu. Într-adevăr, din dimensiunile experienţei unei naturi cu măreţii neobişnuite au rezultat nu numai un permanent transfer al admiraţiei, uimirii, uneori şi spaimei, către înţelegerea şi interpretarea filosofică, accentuat nuanţată etic a fenomenelor naturii dar şi un tezaur de cunoştinţe ştiinţifice de ordin mineralogic, botanic, zoologic, de medicină naturistă, cu aspecte astăzi reluate în multiple direcţii de psihologie şi terapeutică. Important este că aceste felurite înfăţişări ale experienţei naturii şi-au găsit expresie în arta ca şi în ideile despre rolul artei.

În acelaşi timp arta aceasta a integrat, cu o consecvenţă neîntreruptă, perceptibilă de-a lungul secolelor în cele mai diverse şi neaşteptate forme de expresie, idealuri cetăţeneşti şi o conştiinţă a virtuţii civice

Scanned with OKEN Scanner

care au acționat decisiv asupra dezvoltării creației artistice elvețiene. Ecoul acestor acțiuni nu lipsește nici el din influența pe care o exercită astăzi din nou în cultura artistică europeană personalități ca Füssli, Böcklin, Hodler, Vallotton, Itten. De aceea, metodologic vorbind, studiul acestui capitol de artă europeană, legat prin nenumărate implicații de întreg spațiul artistic central-european, poate constitui un punct de pornire cu perspective spre mai buna cunoaștere a tuturor zonelor de interferență și iradiație artistică mai puțin cunoscute din Europa.

A. P.

Scanned with OKEN Scanner

I

Universul elveţian în mărturii

Înainte de a întreprinde, în formele mai mult sau mai puţin tradiţionale ale cronologiei şi istoriografiei artistice, o schiţare a experienţei umane elveţiene transcrisă în pictură, se cuvine să ne oprim asupra cîtorva realităţi ale vieţii şi culturii acestei ţări aşa cum apar în notaţiile de călătorie sau în observaţiile de îndelungă şedere ale unor scriitori străini. Sînt semne de marcaj, aşezate de oameni cu stări aperceptive foarte diferite între ele, turişti de perspicacitate, într-un peisaj natural şi uman în care grandorile naturii, misterele ei şi aventura cercetării lor se înfrăţesc cu graţia unui confort asumat ca destin. O statistică a terminologiei de epitete folosite în relatările de călătorii elveţiene ar fi de la sine revelatoare pentru unitatea de vederi, în sensul alianţei de contraste perfect echilibrate între ele şi determinante în configurarea şi evoluţia culturii şi spiritualităţii elveţiene. De la Jean-Jacques Rousseau, Goethe şi Doamna de Staël, la Dickens şi Al. Dumas; de la Th. Mann la E.L. Kirchner, repertoriul impresiilor rămîne dominat de prezenţa trinomului „măreţ—surîzător—serios". Ca-

Scanned with OKEN Scanner

racterizarea pornește de la peisaj, dar nu se oprește la el, ci se îndreaptă firesc către sfera activităților umane. Mai mult decît atît; este impregnată cu asociații de idei din lumea terapiei morale, a valorilor de remediu interior. Astfel încîntarea lui Rousseau pentru mica insulă St. Pierre a lacului Bienne este motivată nu numai de frumusețea de contraste a peisajului insulei, cu „maluri mai sălbatice și romantice decît cele ale lacului Genevei [Leman] — dar nu mai puțin surîzătoare", ci și de faptul că este „interesant pentru contemplativii singuratici, amatori de beția farmecelor naturii și de reculegere în liniște". În această idee este cuprinsă și aprecierea, cu o atît de bogată descendență romantică, a reculegerii departe de lume și zgomot, ca formă de autoeducație benefică și rodnică spre familiarizarea cu marile valori permanente. Lipsa de crispare a acestor evocări peisagistice cu substrat de exemplaritate pedagogică, ține în egală măsură de concepțiile lui Rousseau însuși și de ambianța elvețiană, impregnată, obsedată — și nu numai în secolul al XVIII-lea — de preocuparea pentru inovări metodologice de ordin pedagogic. Raporturile evidente dintre gîndirea pedagogică rousseau-istă și cea a elvețianului Pestalozzi se înscriu într-un context al constituirii conceptului de natură, context în care experiența elvețiană a avut o pondere însemnată, cu forme de manifestare situabile la începutul secolului al XVII-lea, perioada de debut a ascensiunilor și explorărilor montane, ca și a herborizărilor organizate. Pedagogică în sens literar și în sens general gîndirea lui Rousseau — la vîrsta înaintată din momentul „Visărilor unui plimbăreț singuratic", de unde sînt

Scanned with OKEN Scanner

extrase pasajele citate—, devine deosebit de sensibilă la încarnarea virtuților sociale pe care le descoperă pînă și în peisajul elvețian atît de bogat tocmai în memorabile înfățișări ale forței, dar și însingurării naturii. Astfel, Rousseau, într-una din plimbările lui elvețiene, uimit de a găsi, în plină sălbăticie solitară a unei priveliști de munte, stîncă și pădure, o „manufactură de ciorapi", scrie: „Într-adevăr, cine s-ar fi putut vreodată aștepta să afle o manufactură într-o prăpastie! Elveția este singura țară pe lume care oferă acest amestec dintre natura sălbatică și munca umană. Întreaga Elveție este, ca să spun așa, un mare oraș, ale cărui străzi, lungi și largi, mai mult încă decît str. St. Antoine, (cunoscută stradă pariziană, *n.s.)*, sînt presărate cu păduri, întrerupte de munți și ale cărui case risipite și izolate nu comunică între ele decît prin grădini englezești"[1]. Referindu-se apoi la o împrejurare similară, în care, pe vîrful muntelui Chasseron, în zona a șapte lacuri, a văzut o singură casă și aceea era o librărie, Rousseau adaugă: „Mi se pare că un singur fapt de acest fel te face să cunoști Elveția mai bine decît orice descrieri de călătorie"[2]. La Goethe, în scrierile memorialistice și în corespondență, Elveția se înfățișază ca un peisaj grandios, cu alternanțe idilice, impregnat de valori culturale și morale. Latura socială îl interesează pe Goethe — la data primei călătorii elvețiene, în 1775 — mai puțin decît cea artistico-istorică și decît cea psiho-existențială. Înainte încă de a fi ajuns pe teritoriul elvețian, nu făcuse Goethe despre Salomon Gessner uimitoarea și simptomatica declarație că „Idilele lui fermecătoare deschideau o cale a nesfîrșitului"?

Scanned with OKEN Scanner

Vizitarea Zürich-ului este marcată de întîlnirea cu Lavater, ale cărui îndeletniciri fiziognomiste se aflau la un punct de intersecţie între ştiinţă şi ocultism, practicat în epocă, iar în Elveţia, cu ecouri pînă tîrziu, la începutul secolului XX, în epoca de iradiere a antropozofismului lui Rudolf Steiner. Toate momentele şederii elveţiene a lui Goethe cuprind evocări de peisaje descrise cu epitete în care revin mereu înfăţişările „senine", „libere", „surîzătoare" — observate la Zürich —, aliate, prin contrast, cu cele „grave" şi „teribile", „fantastice", „uimitoare", de la Schwyz, pe muntele Rigi; cu „aperçu"-uri de ansamblu ca de pildă acea vastă imagine a unui lac din Tessin în ceaţă, contopit cu „dungile cerului şi atmosferei" aidoma viziunilor semi-abstracte ale lui Ferdinand Hodler, de peste un veac şi jumătate mai tîrziu.

Există şi pasaje unde Goethe subliniază această alianţă drept o caracteristică exemplară a naturii elveţiene: vorbind despre doi tovarăşi de călătorie încîntaţi să se scalde fără reticenţe în ape de munte, Goethe scrie: „dacă ne gîndim la acea libertate, încarnată, a naturii, va trebui să-i înţelegem pe tinerii care au considerat tocmai Elveţia drept locul cel mai îndreptăţit pentru a da curs idilicului din firea lor juvenilă"[3]. Şi iarăşi apare aici numele lui Gessner, şi contribuţia poeziilor şi gravurilor acestuia la definirea componentei specifice a idilismului elveţian. De altfel ideea există şi în *Călătoriile lui Werther*, unde Goethe vorbeşte despre o altă faţă a contrastului ca mod elveţian de a fi: este vorba despre „contrastul dintre lăudabila ordine elveţiană, strînsorile legalităţii şi o viaţă naturală, concepută în absolut, ca un delir al tinereţii"[4].

Scanned with OKEN Scanner

Mai mult decît alţii, Goethe a fost sensibil la înfăţişările artistice elveţiene. Cu o intuiţie sigură, el a înţeles aceste înfăţişări ca un capitol de cultură adînc implantat în spiritualitatea unei întregi zone europene care cuprinde Alsacia, sud-vestul Germaniei şi se întinde, prin Elveţia, pînă în sud-vestul Austriei. Motivată de cursul desfăşurării istorice, această unitate de atmosferă a experienţei, a trăirii şi chiar a expresiei culturale şi artistice era, în secolul al XVIII-lea, nu numai încă vie şi activă, dar dobîndise trăsături noi tocmai prin aportul de energie a unor prezenţe pe teritoriul elveţian venite din Franţa sau Germania şi care contribuiau la distilarea valorilor de unitate şi conştiinţă de sine a culturii europene ce şi-a găsit în acea perioadă, unul din momentele ei de vîrf. Goethe a reprezentat cea mai ilustră din aceste prezenţe, deşi durata lui de şedere în Elveţia a fost scurtă. Sînt relevante, pentru viziunea lui, în primul rînd descrierile de arhitecturi: de la casa de locuit la edificiul de mare artă. Aceste descrieri de impresii elveţiene se suprapun în mare măsură cu tipul de notaţii din Alsacia ori din zona Saarland-ului[5]. Descrierea casei de locuit a lui Bodmer de la Zürich sună ca un certificat de merit, ca o mărturie de admiraţie acordate unui mod de viaţă transpus în peisaj şi arhitectură. Casa era situată, scria Goethe, în „ambianţa cea mai liberă şi mai senină"; de la ferestre se vedea „oraşul mare coborînd spre vale, casele mai mici de dincolo de Limmat, rodnicul cîmp Sihl în lumina înserării, o parte a lacului cu suprafaţa lui strălucitoare, şi amploarea infinită a alternanţei de munţi şi văi, peste care, uluit de toate acestea, mai aveai de văzut în depărtare şirul albastru al coamelor de

Scanned with OKEN Scanner

munți, cu vîrfuri ale căror nume de-abia îndrăzneai să le pronunți"[6]. De reținut este faptul că această privelişte evocată cu acuratețea și din perspectiva unui gravor de peisaje documentare, așa cum le-a cunoscut Elveția, într-o admirabilă eflorescență, datorită caselor de editură de la Basel, dar și din Germania, de la Frankfurt pe Main. Acolo și-a tipărit astfel de imagini celebrul gravor elvețian Merian; le recunoaștem în evocarea lui Goethe, înțeleasă și ca expresie a unei personalități. De aceea îl și felicită Goethe pe Bodmer pentru a fi realizat „în apropierea unui oraș cu o cultură atît de elevată, o locuință cu adevărat idilică"...[7].

La Einsiedeln, mai mult încă decît arhitectura impozantă, pe Goethe îl impresionează opere de artă decorativă și sculpturi din trezorerie, pe care le raportează mereu la oameni, caractere și situații umane posibile. Conceptul de cultură pentru el nu se mărginește la cultura artistică. În ambianța elvețiană demult pasionată de geologie și botanică, Goethe, la Einsiedeln, descoperă în „Cabinetul"-muzeu, ce reunește „artă, curiozități și obiecte din natură", valoarea interesului pentru „geognozie", și pentru „geologia fantastică". Mai tîrziu, Goethe va deveni — și după moda vremii — un asiduu colecționar de pietre și fosile neobișnuite ca formă. Dintre lucrările de artă îl reține atunci irezistibil — iarăși fapt caracteristic pentru intuirea spiritului specific zonei de cultură alsacian-elvețiene — o gravură de Martin Schongauer, artist atît de legat de această zonă. La Zug, știe să observe, în camera hanului, cea mai originală contribuție a artei elvețiene vechi, pictura pe sticlă a vitraliilor laice, folosite în locuințe.

Scanned with OKEN Scanner

Un ansamblu de caracterizări indispensabile oricărui examen al fizionomiei culturale elveţiene îl oferă observaţiile şi impresiile doamnei de Staël. Ca şi Goethe, cunoscătoare mai ales a Elveţiei alemanice, doamna de Staël atribuie „caracterului germanic o mare parte a virtuţilor Elveţiei alemanice". Pe ea o preocupă mai puţin aspectele culturale şi nici celor peisagistice nu le acordă absolută prioritate aşa cum fac îndeobşte cei care scriu despre Elveţia. Înfăţişările sociale sînt cele mai atractive şi mai semnificative pentru doamna de Staël. În adevărata enciclopedie a vieţii, mentalităţilor şi culturii Occidentului european care este *De l'Allemagne*, doamna de Staël consacră Elveţiei un capitol intitulat „Sărbătoarea de la Interlaken". Prilejul nu este secundar; prin intermediul lui subtila observatoare reuşeşte performanţa unui rezumat plin de substanţă. „Elveţienii nu sînt o naţiune poetică şi este de mirare că admirabila înfăţişare a ţării lor nu le-a înflăcărat mai mult imaginaţia", scrie doamna de Staël. „Totuşi un popor religios şi liber este întotdeauna susceptibil de un anume entuziasm, pe care îndeletnicirile materiale ale vieţii n-ar putea să le înăbuşe cu totul. Orice dubiu în acest sens ar fi contrazis de serbarea păstorilor celebrată anul trecut în peisajul lacurilor, spre amintirea fondatorului Bernei"[8]. Prima impresie notată este de ordin social-moral. „Totul, în oraşul şi cantonul Berna, poartă pecetea ordinii serioase şi calme, a unui guvernămînt demn şi părintesc. Un aer de probitate se face simţit în toate lucrurile; te simţi ca în familie în mijlocul a două sute de mii de oameni — nobili, burghezi sau ţărani, cu toţii însă la fel de devotaţi patriei". Descrierea lacului Thun, cu perspectiva muntelui

Scanned with OKEN Scanner

Jungfrau, a cascadelor rîului Aar de la Unterseen, este redusă la minimum, deplasîndu-se de îndată spre notarea elementului social, uneori cu o tentă de ironie: „Era destul de amuzant să-i vezi plimbîndu-se pe străzile din Unterseen pe tinerii parizieni dintr-o dată transportaţi în văile Elveţiei; nu mai auzeau decît zgomotul torentelor; nu mai zăreau decît munţi şi căutau să vadă dacă în aceste locuri singuratice ar putea să se plictisească îndeajuns pentru a se întoarce cu şi mai multă satisfacţie în ambianţa mondenă"[9]. Momentele solemne nu lipsesc însă. Stîncile lacului Thun i-l evocă doamnei de Staël pe Wilhelm Tell. Serbarea propriu-zisă o emoţionează în direcţia eroicului, în care recunoaşte, pe bună dreptate, o dimensiune a experienţei elveţiene. O va recunoaşte mai tîrziu şi Max Frisch. Nu-i scapă însă nici dimensiunea idilică. „Natura corespundea înduioşării inimilor... culorile variate ale veşmintelor semănau, în depărtare, cu nişte flori răspîndite pe livadă. Nicicînd o înfăţişare mai surîzătoare nu a vestit vreo serbare; doar cînd priveai în sus, stîncile suspendate păreau, întocmai destinului, să ameninţe pe oamenii în desfăşurarea bucuriilor lor. Totuşi, dacă există vreo bucurie îndeajuns de pură pentru a nu provoca soarta, aceasta era". O idilă care se împleteşte cu valorile seriozităţii sociale:„... s-a luat cina în corturi şi s-au cîntat versuri în cinstea calmei fericiri a elveţienilor. În timpul ospăţului s-au trecut din mînă în mînă cupe din lemn, pe care erau sculptate chipurile lui Wilhelm Tell şi ale celor trei fondatori ai libertăţii helvetice. S-a băut cu entuziasm pentru linişte, ordine, independenţă; patriotismul fericirii se exprima cu o cordialitate ce pătrundea în toate sufletele"[10].

Scanned with OKEN Scanner

Scrise doar cu puțini ani mai tîrziu, *Impresiile de călătorie în Elveția* ale lui Alex. Dumas, se opresc îndelung asupra descrierilor de natură, impregnate de un autentic duh romantic. Curiozitatea lui Dumas, spre deosebire de predecesorii săi mai sus-citați, se oprește, cu îndelungată atenție, și asupra Elveției franceze. „Lacul Leman seamănă întocmai cu marea Neapolului; același cer albastru, aceleași ape albastre, și, mai mult încă, aceiași munți întunecați, care par suprapuși ca treptele unei scări ducînd spre cer; în spatele lor apare fruntea înzăpezită a Mont-Blanc-ului, uriaș ciudat care privește lacul peste capul altor munți[11]". O noapte frumoasă, pe același lac, în preajma castelului de la Chillon, i se pare a fi „una din acele nopți pe care Dumnezeu le-a creat numai pentru Elveția"[12]. Ca și Doamna de Staël, este sensibil la îmbinarea, cu totul specifică, dintre mărețiile naturii, idilicul pitoresc-social și amprentele grave ale istoriei. „Berna atît de gravă, atît de tristă, Berna vechiul oraș părea și ea să fi îmbrăcat în acea zi haina și bijuteriile ei de sărbătoare..." observă Dumas. „Arcadele ei întunecate și boltite ajungînd pînă la parterul caselor, erau colorate de o mulțime animată și veselă, care se profila cu tonurile vii ale veșmintelor, pe semitonurile pietrelor cenușii; apoi, din loc în loc, subliniind și mai bine finețea umbrelor pestrițe se încrucișau în toate direcțiile, grupuri de tineri cu capetele lor rotunde și blonde, cu șepcuțele de piele, cu pletele lor lungi, gulerele desfăcute, redingotele albastre cu pliuri pe șolduri, întocmai studenților germani, aflați parcă la douăzeci de pași de universitățile din Leipzig sau Iena"[15]... Dintr-o plimbare pe lacul Thun, reține,

Scanned with OKEN Scanner

ca și doamna de Staël, o înrudire ascunsă între înfățișarea grandioasă a peisajului și dimensiunea eroică a istoriei elvețiene:„... Atunci, exact din spatele înzăpezitului pisc al Eiger-ului, a apărut, întretăiat de munte, un glob de foc care putea fi luat drept unul din acele semnale războinice, de mobilizare la arme în vechea Elveție"[14]. Într-o amuzantă coincidență cu notațiile doamnei de Staël, Dumas privește cu ironie binevoitoare pe numeroșii turiști „englezi din Londra și francezii din Paris, veniți să vadă Oberlandul și nu altceva, și care, după ce au făcut o cursă de șapte-opt zile în munți, revin acasă convinși că au văzut din Elveția tot ceea ce merită să fie văzut. Este drept că Oberlandul, dacă nu poate fi socotit zona cea mai interesantă a Elveției, este cel puțin cea mai bogată în efecte strălucitoare"[15]. Pe ansamblu însă, ceea ce reprezintă contribuția propriu-zisă a scrierii lui Dumas pentru cunoașterea valorilor elvețiene, este relevarea acelei substanțe eroic-legendare, care, în pictura elvețiană a jucat un rol de seamă.

Peste două decenii Charles Dickens va insista mai mult decît toți antecesorii lui, pe constrastul dintre măreție și idilă în peisajul natural și uman al Elveției. Intuiția lui Dickens funcționează admirabil, stimulată fiind de o ambianță atît de diferită față de cea britanică, dar care i-a atras cei dintîi tocmai pe englezi și pe olandezi la expediții turistice încă din secolul al XVI-lea. Dickens vine în Elveția din Italia, prin Tessin, pe lacul Maggiore. Acolo face o observație revelatorie și de haz pentru formele gustului estetic în epocă. „Oricît de plină de poezie și de fantastic ar fi Isola Bella și este, spune Dickens, ea rămîne

Scanned with OKEN Scanner

totuşi frumoasă"[16]. Într-un spirit realist, întreprinde descrierea trecerii munţilor în direcţia Elveţiei franceze, apoi spre Rin, la Basel. Nimic din grandorile naturii străbătute nu-i scapă: epitetele şi substantivele sînt din repertoriul supradimensionării. Gheţarii sînt „veşnici", cascadele „spumegă pretutindeni". Se gîndeşte la avalanşe şi la primejdiile lor; peşterile sînt „oribile", torentele coboară „nebuneşte" şi „asurzesc". După acest peisaj de spaime admirative, ivirea „spectacolului îmblînzit" al orăşelelor şi satelor elveţiene, îl transpun pe Dickens într-o stare de euforie idilică. Aceste sate, „înfipte în rădăcina munţilor, seamănă cu nişte jucării". Ca şi pe Dumas îl amuză pălăriile şi bonetele femeilor elveţiene. Îl încîntă perspectiva oraşului Vevey, pe malul „dulcelui lac Leman". Pe drumul dintre Fribourg şi Basel, observă „sate opulente", cu vile de lemn la care admiră, ca şi Goethe, micile panouri-vitralii ţinînd loc de ferestre. Străbate o regiune unde „fiecare mică gospodărie elveţiană, cu cîte o căruţă aşezată cu grijă lîngă casă, cu o grădiniţă, numeroase păsări de curte şi grupuri de copii roşii la obraz, degajă un aer de confort şi mulţumire, nou şi plăcut după impresiile italiene". Pe traseul Basel-Strasbourg Dickens sesizează cu fineţe înrudirile spirituale dintre cele două oraşe; descrierea succintă a arhitecturii locale nu se opreşte astfel numai asupra marilor edificii, ci şi asupra „caselor vechi cu acoperişuri ascuţite şi pinioane, alcătuind un mic muzeu cu imagini stranii şi interesante".

Cu Nietzsche asistăm la o formă de asimilare a valorilor eleveţiene, care este pe cît de originală, de nouă — în raport cu predecesorii citaţi şi cu imaginea

Scanned with OKEN Scanner

turistică de pînă atunci — pe atît de izbitor în acord cu trăsăturile ivite, la data şederii filosofului în Elveţia (ultimul sfert al secolului XIX), în felul elveţian de a-şi afirma conştiinţa de sine. Astfel, mai vechea înclinare elveţiană de a considera pedagogia — inclusiv autopedagogia — ca o dimensiune a culturii, dobîndeşte acum proporţii autoritare. În acest sens descrierile de natură se reduc în scrisorile lui Nietzsche, numeroase, trimise din Elveţia, de la Basel, Lugans, Maria Sils —, la stricte indicaţii topografice, cu epitete puţine. Accentele lui se situează însă pe relevarea influenţei etice a ambianţei, pe stimulul interior formativ al peisajului. Se poate spune că în acest punct Nietzsche se apropie într-un fel de J.J. Rousseau. Ca şi acesta descoperă în natura elveţiană locuri în care singurătatea devine o terapeutică pedagogică formativă. Într-o scrisoare din 15 iulie 1878, de la Interlaken, punct turistic apreciat îndeobşte pentru strălucirea grandioasă a priveliştii, Nietzsche scrie: „Dacă aţi putea simţi, o dată cu mine, în ce atmosferă a înălţimilor pure trăiesc, în ce dispoziţie blîndă la adresa oamenilor care mai locuiesc în aburul văilor, îmi duc acum traiul, mai hotărît ca oricînd spre bine şi hărnicie, mai aproape de greci cu o sută de paşi, decît pînă acum: cum eu însumi trăiesc, pînă şi în cele mai mici amănunte, din strădania către înţelepciune, în timp ce mai înainte nu-i citeam decît pe înţelepţi, visînd la ei — pe scurt, dacă aţi putea resimţi această transformare şi criză a mea, o, ar trebui să doriţi să trăiţi ceva similar“[17]. Instalat la Maria Sils, în Engadin, va scrie, la 28 iunie 1883: „Mă aflu din nou în Engadinul de Sus, pentru a treia oară, şi simt că aici, şi nicăieri în altă parte, este patria şi căminul

meu. Ah, cîte mai stau ascunse în mine și vor să devină cuvînt și formă! Nici o liniște, înălțime și singurătate n-ar putea fi de ajuns, pentru ca să-mi pot desluși cele mai adînci glasuri! Aș dori să am bani destui pentru a-mi clădi aici o cușcă ideală: adică o casă de lemn cu două camere; și anume pe o peninsulă care pătrunde în lacul Sils și unde se afla cîndva un castru roman. Îmi este cu timpul imposibil să mai locuiesc, ca pînă acum, în aceste case țărănești: odăile sînt joase și apăsătoare, și mereu e zgomot. Încolo, locuitorii din Maria-Sils îmi sînt devotați: și eu îi prețuiesc... Aici se află Muzele mele: spuneam și în *Călătorul și umbra lui* că această regiune îmi este rudă de sînge și încă mai mult"[18].

O trăire extatică a peisajului elvețian — nu de intensitate nietzscheeană — dar cu asemănătoare efecte terapeutice, se desprinde din adnotările lui Ernst Ludwig Kirchner în *Jurnalul din Davos*, ca și din alte cîteva texte incluse în acest jurnal, de editorul lui, prieten al pictorului, Lothar Grisebach. Grav bolnav și intoxicat de droguri, Kirchner, în cursul îndelungatelor șederi în Elveția, din 1917 și pînă în martie 1938, va găsi acolo un mediu fizic și psihic care îl va reechilibra — desigur în limita propriei labilități și a tensiunii emoțional-intelectuale native, favorizate și de trăirea programului estetic expresionist. Stabilit mai întîi la Davos, apoi într-un sat de munte izolat, la Lärchen, apoi la Wildboden, Kirchner se identifică pînă la obsesie cu natura înconjurătoare. Problemele de culoare, care îl interesau mai puțin în perioada „Brücke" la Dresda, se integrează acum într-un soi de revelație a posibilității de a fi obiectiv

Scanned with OKEN Scanner

transcriind o natură ea însăşi alcătuită din „forme fantastice", cu „stînci albastre"[19], înfăţişări grandioase („iarăşi şi iarăşi căderile de apă" !)[20]. Împăcarea cu sine se face simţită în creşteri capricioase, cu recurenţe. Impulsurile subiectivităţii către transfigurare găsesc în peisajul elveţian un mediu propice şi comod, în care nu este necesar efortul de a depăşi sau chiar înfrînge realul. „Aici sus, munţii sînt iarăşi măreţi şi frumoşi". Este un dat care îl ajută pe Kirchner să dorească „a munci şi iar a munci şi a nu te mai gîndi la nimic". Mărturiile lui Zehnder, care, ca şi alţi tineri artişti elveţieni, îl frecventează pe Kirchner în „universul lui unic", îl evocă înconjurat de numeroase pînze: „peisaje din văile Davos-ului, din Alpi; imagini de ţărani şi vaci, imagini de o incredibilă plenitudine a simţirii. Ele îmi treceau prin faţa ochilor ca viziunile unui vis, de o mare putere de penetraţie, care m-a ţinut încă zile în şir ca sub o vrajă"[21].

Marcat, pînă în profunzimile conştiinţei, de spirit nietzscheean, după cum însuşi o mărturiseşte, nu o dată, Thomas Mann în cursul îndelungii sale şederi în Elveţia,—prima lui perioadă de exil—va nota impresii impregnate de amintirea lui Nietzsche, în special la Basel. Basel-ul, unde la un moment dat Thomas Mann se gîndea să se stabilească, îl ispiteşte pentru „atmosfera europeană, proximitatea Franţei şi a staţiunilor ei balneare, şcoala germană — tot avantaje considerabile. Şi apoi terenul cultural vechi german, tradiţia nietzscheeană, respectul care mi se arată"[22]. „Tradiţia nietzscheeană" devine pentru Thomas Mann un concept al culturii moderne, o dimensiune integrată, şi, prin urmare, încă vie. Acest gen de observaţii rămîne totuşi izolat în notaţiile lui Thomas Mann.

Scanned with OKEN Scanner

Ceea ce-l reține în experiența elvețiană este peisajul natural, urmărit cu o precizie chirurgicală, pe un fond de receptivitate afectivă pronunțată. În contrast cu notațiile în care revine uimirea asemănării cu sudul — astfel, la Montagnola, în casa lui Hermann Hesse, descrie „peisajul romantic, ideal-suprafrumos", cu „efectele sudice ale zidurilor în lumina alb-albastră" dar și la Küsnacht, lîngă Zürich, reține, într-o „minunată zi de primăvară de un alburiu-albastru voalat", „lumina sudică de peste lac și munți" — sau apare, ca și în notațiile predecesorilor săi, elogiul acestei „țări prietenoase și înstărite", prin care „călătoria devine binefăcătoare", iar poienile verzi și pădurile par mereu noi", Thomas Mann prezintă în jurnalul său o imagine distins-mondenă a localităților elvețiene. Este de-a dreptul uimitor felul în care un spirit esențialmente amplu și adînc este sensibil în primul rînd la aspectele confortului elvețian, inclusiv ale celui cultural, ale căror relatări alternează cu notații asupra peisajului — mereu de aceeași exactitate percutantă, dar și ele consacrate numai priveliștilor senine ale Elveției elegante și de frumuseți care nu depășesc limita romanticului așezat, cuminte. Lucerna îl impresionează prin „eleganța, buna-stare burgheză și frumusețea aptă de a avea renume universal", care dau orașului caracterul unui colțișor european de pace și agrement". Față de nuanțele atmosferei elvețiene de cultură, Thomas Mann este sensibil mai ales la aspectele reflectate în peisajul cu arhitectură. La Neuchâtel reține „baroc-ul frumos, vedutele picturale datorate terenului deluros, mica biserică a mănăstirii în lumina fermecător difuză, castelul, promenada de pe malul lacului..."[23]. Mărețul

Scanned with OKEN Scanner

și expresivul Solothurn îl lasă indiferent, Berna aproape la fel, deși apreciază „frumusețea demnă a vechiului oraș"; nici din pitorescul Thun nu reține ceva. În schimb cu binecunoscuta lui capacitate de a trăi simbolurile existențiale ale culturii Th. Mann acordă o semnificație, la Küsnacht, „repetatului, puternicului sunet de clopote", intuind desigur, în aceste prezențe sonore, atît de familiar-frecvente în peisajul elvețian, emblema unei culturi, a unei civilizații și mentalități care în Elveția, la răscruce de drumuri europene, dobîndește un subtext subtil expresiv. În ceea ce privește viața culturală curentă, Thomas Mann reia acea atitudine distant mondenă, atentă fără insistențe, pătrunzătoare la rece, de distincție tensionată, înveliș caracteristic nu numai lui, ci unei întregi înfățișări a realismului literar cu perspicacități demonice de la începutul secolului XX. În ambianța elvețiană, cu acuratețea ei potențată și proliferarea unui mediu cultural internațional tocmai în perioada șederii lui Thomas Mann—anii '30 — modul lui de a recepta și comenta experiențele culturale de moment dobîndesc dimensiunea stilului, deși nu o dată, par a se opri la suprafața lucrurilor. La Ascona face pelerinajul la Monte Verità, acel straniu loc de întîlnire al utopiilor artistice, sociale, psihoterapeutice, ezoterice dintre anii 1908—1925. Peisajul însuși de la Ascona are, în pădurea în care este așezată casa, concepută de Gropius —azi muzeu al mișcării —, o notă puțin înfricoșătoare, enigmatică, sumbră, însingurată. Să nu fi sesizat Thomas Mann acel sunet care, în fond, i-a străbătut conștiința și care, pe deasupra se mai și înscrie ca o dimensiune a naturii elvețiene? Nu se petrece acțiunea, susținută de interminabile convorbiri neliniștitoare ale

Scanned with OKEN Scanner

„Muntelui magic" în Elveția? Să nu spună ceva, chiar epitetul de „magic" adăugat „muntelui"? Totuși, Th. Mann trece peste atmosfera de la Monte Verità ca un mare senior și notează că „a luat ceaiul cu biscote în confortabilul salon din spate al hotelului" (hotel conceput parcă, — în eleganța lui compactă și din abundență ornamentat, cu spații enorme în care vizitatorii circulă răzleți, indiferenți — ca un pol opus casei-muzeu din același peisaj și atmosferei lui); mai notează și „convorbirea multilaterală cu un englez internațional, inteligent și umblat prin lume". La peisaj o singură referire, rece: „întoarcerea prin ținutul muntos sudic, din păcate neînsorit, dar pitoresc — măreț"[24]. La Basel însă lasă să se întrevadă ceva din apartenențele proprii la această lume a valorilor experienței europene de cultură. Din camera hotelului „La trei regi" (unde locuise și Dickens), scrie: „Familiaritatea cu spațiul de peste Rin este extraordinară și permite identificarea unei intensități aprinse a trăirii dramatice". Este evident că, în această „trăire dramatică", Thomas Mann include tocmai trăirea în și prin cultură ca mod de a fi.

Deși nu sînt la fel de substanțiale ca observațiile despre Elveția ale scriitorilor pînă acum citați, notațiile lui Franz Kafka din jurnalul de călătorie Lugano—Paris — Erlenbach (1911), alcătuit din formulări eliptice — uneori numai substantive cu caracter de memento — merită atenție pentru că exprimă confruntarea unui spirit definit de anxietăți și autotortură, cu universul valorilor elvețiene. Ce reținea Kafka? Încă de la primul contact impresiile sînt „puternice". În zori vede o Elveție „lăsată pe seama ei"; din tren, desenează un pod, căruia pare să-i acorde un sens

Scanned with OKEN Scanner

simbolic. Sesizează de îndată, tot din tren, acea tentă etică pe care artiștii, scriitorii și gînditorii elveției au înclinarea de a o găsi în spectacolul natural, uman și artistic al țării lor: la St. Gallen de exemplu Kafka — și este prima lui observație de ordin artistic în legătură cu peisajul elvețian — casele i se par „sincere și independente"[25]. La Zürich este sensibil la prezența acelor terapeuți ai naturii, proliferați de învățăturile lui Rudolf Steiner[26] la care este sensibil și datorită contactelor strînse cu tradiția doctrinelor hasidice, adepte și ele ale unui soi de terapeutică a naturii. Ca un autentic reprezentant al Boemiei din vremea imperiului, nu lipsește la Zürich de la concertul de fanfară în aer liber dat de o asociație turistică a ofițerilor. În drum spre Lucerna, lacul Zug, comentat de predecesori și contemporani ai lui Kafka cu atîta simț pentru frumusețile grandios-idilice ale acestui peisaj, îi apare „întunecat", și ca avînd ceva „american"[27] — poate și în sensul de peisaj originar, oarecum sălbatic. Peisajul celor mai înalți munți este înregistrat fără mari emoții, cvasidocumentar. Ca și lui Thomas Mann și lui Hesse efectele de lumină ale lacului i se par „sudice". În Tessin, la Lugano, îl frapează „Lugano-ul german", ca și astăzi, foarte frecventat de turiști germani. Deosebirile dintre Elveția alemanică și Tessin, așa cum apar brusc o dată cu ieșirea din tunelul Gotthard-ului[28], nu-i scapă. Gandria, pitoreasca localitate de pe malul lacului Maggiore în apropiere de Lugano, îl încîntă și îi trezește, prin flora luxuriantă, interesul pentru herboristerie, în autentic spirit elvețian[29]. Din peisajul dulce spectaculos al intervalului de coastă Castagnola-Gandria nu reține însă decît

Scanned with OKEN Scanner

figuri de turişti sau localnici aflaţi pe punţile de urcare în vapor sau la ferestrele cîte unei case[30]. Este evident, atunci cînd comparăm aceste notaţii elveţiene ale lui Kafka cu cele pariziene, că pentru el stimulul principal îl oferă peisajele urbane cu un subtext de „mister", cu străfulgerări dureroase. Structurile echilibrate ale peisajului elveţian îi rămîn străine, iar zonele lui de nelinişte îl atrag; poate şi fiindcă îi rememorează cîte ceva din viziunile impregnate specific de morbidezze austriac-imperiale.

Nu mai puţin simptomatic devine, după spicuirea acestor cîteva mărturii străine, examenul altor mărturii, de astă dată elveţiene, ale unor scriitori pe care i-a ispitit încercarea unei autodefiniri naţionale operată cu luciditate. Unii au făcut-o implicit, în creaţia literară, prin accentele puse asupra unor descrieri peisagistice sau de caractere — astfel Jeremias Gotthelf, Gottfried Keller, C.F. Ramuz —, alţii prin formulări exprese: Herman Hesse, Max Frisch, Friedrich Dürenmatt, Robert Walser, Paul Nizon. Simptomatic este şi faptul că mulţi dintre aceşti scriitori s-au îndeletnicit şi cu pictura ori au inclus în beletristica lor personaje de pictori sau comentarii despre pictură. Elveţia ca imagine vizuală, de pe fondul căreia se desprind, conturîndu-se, caractere, iar acestea, la rîndul lor, imprimînd peisajului semnificaţii morale, este un motiv de bază al iconografiei beletristice şi picturale-grafice elveţiene, care poate fi urmărit în evoluţia lui stăruitoare, fără multe schimbări, din secolul al XVIII-lea pînă astăzi. Un precursor în această privinţă este, în secolul al XVII-lea, gravorul Mathäus Merian, autorul *Topographiei Helvetiae, Rhaetiae et Valesiae*, album tipărit la Frankfurt/Main în 164 .

Scanned with OKEN Scanner

În prefaţa suitei de imagini, Merian dă o definiţie a „iubirii de patrie pe care fiecare este dator s-o cinstească", în primul rînd ca imagine peisagistică: „ape, cîmpii şi alte frumuseţi pe care neîncetat trebuie să le privim cu ochii spiritului nostru şi să le purtăm în inimă". De aceea, continuă el, „fiind eu născut în prea cinstita Confederaţie şi anume în oraşul Basel, doresc să fac simţite şi văzute, în această lucrare mică şi modestă, cel puţin buna mea afecţiune pentru ţara mea şi întreaga Confederaţie, măcar că, de mi-ar fi stat în putinţă, aş fi dorit s-o exprim într-un fel şi mai bun"[31]. Este aici un program trăit ca misiune pe care, într-o formă sau alta, îl vom regăsi mereu în atitudinea artiştilor şi scriitorilor elveţieni faţă de tema propriei lor ambianţe, chiar şi atunci cînd, la unii dintre cei contemporani, se va exprima şi cu sonorităţi autocritice.

Spicuind printre numeroşii autori de observaţii din secolul al XIX-lea care mărturisesc, mai mult decît în cazul altor popoare, despre o stăruitoare dorinţă de autocunoaştere, este de menţionat acel erou al literaturii elveţiene care a fost Jeremias Gotthelf — de fapt pastorul Bitzius din cantonul Bernei — socotit scriitor naţional, ca şi Albert Anker — pictor naţional. Nuvelele lui, pură expresie a unui ruralism energic, sănătos şi educativ, analizat cu subtilitate şi nu fără oarecare ironie de Gottfried Keller, au contribuit mult la proliferarea unei imagistici intrată în repertoriul convenţional „elveţian", cu elemente de peisaj grandios şi personaje în care trăieşte o umanitate desenată în trăsături simple, pitorească în înfăţişare şi eroică în comportări. „Sînt oamenii care nu cunosc bucurie mai mare, decît să fie pe placul semenilor lor, să-şi

Scanned with OKEN Scanner

facă datoria față de ei. Acest fel de oameni inofensivi, modești, nu sînt firi moderne", scria Keller. Virtuți domestice, principii stricte implantate în conștiință de practici protestante austere, dar și de condițiile de viață, o natură aspră, generînd un soi de activism fatalist, care nu exclude lupta pentru un scop sau altul, dar cuprinde o acceptare ingenuă a limitelor de fapt, a neputinței omului de a ieși din anume condiții date, străbat universul eminamente serios al lui Gotthelf, arareori fulgurat de cîte o remarcă de umor naiv, binevoitor, de înțelepciune populară, așa cum rezultă de pildă din descrierea unei zile de tîrg la Berna. „Cine se află într-o astfel de zi acolo pe strada principală, scrie Gotthelf, găsește material pentru tot soiul de considerații pioase ori subiecte de predică și vede cu ochii strada reală. Unii aleargă spre zarva tîrgului, ca atrași de un magnet. Alții se plimbă gînditori și liniștiți, evită pietroaiele, își aleg cărarea cea mai bună, își scurtează drumul cu taclale, au fața bine dispusă și încrezătoare că binele nu-i va ocoli. A treia categorie sînt cei care pășesc și cară cu greu, ar dori să se miște mai iute, dar nu reușesc, se zbat din urmă să treacă prin ciur și dîrnoagă, temîndu-se să nu ajungă prea tîrziu, dar tot nu înaintează"[32]. Este universul unei dimensiuni elveține tradiționale și tradițional recunoscută, adesea cu exagerare și încăpățînare delimitativă, care, mai ales în artele plastice, va greva îndelungă vreme cunoașterea și înțelegerea fenomenului artistic elvețian.

După simplitatea monumentală a viziunii lui Gotthelf, care își va găsi un pandant cîteva decenii mai tîrziu în monumentalitatea pe fond sonor tragic, a viziunii lui Ramuz asupra vieții altei regiuni elve-

Scanned with OKEN Scanner

ţiene — a Vaud-ului — observaţiile lui Gottfried Keller, cu luciditatea lor critică dar şi ataşamentul profund faţă de valorile elveţiene, ambele izvorîte din atenţie şi cunoaştere insistentă, dobîndesc aproape sensul unei enciclopedii cu caracter de îndrumare în geografia acelor valori. Faptul că a fost şi pictor dă mărturiei lui Gottfried Keller o calitate simptomatică şi mai pronunţată, fiindcă, pe ansamblu, sistemul lui de aprecieri şi judecăţi privitoare la Elveţia, este profund marcat de experienţa vizuală a universului elveţian şi, în fapt, permanent intermediat de ea. Romanul în mare parte autobiografic *Der Grüne Heinrich*, este susţinut de substratul vizual caracteristic elveţian al experienţei lui Gottfried Keller. S-ar spune chiar că, pentru el, una din sursele şi garanţiile unei dialectici fertile a cunoaşterii adevărului din realitatea ţării lui se află în înfăţişarea priveliştilor elveţiene. Astfel, crede că farmecul aşezării pe maluri de lac şi rîu, a unor oraşe cum sînt Lucerna, Geneva, Zürich, favorizează celui care a ştiut să cîştige în contactul cu aceste peisaje sentimentul realului, dobîndirea „unui mai mare spaţiu de mişcare pentru nevoile fanteziei şi, de aici, capacitatea de a evita vreo înţelegere greşită a adevărului"[33]. Vizualul ca mediu de exerciţiu în deprinderea cunoaşterii, şi încă vizualul frumos, civilizat, apare în concepţia lui Keller evident integrat în tradiţiile elveţiene ale gîndirii despre natura impregnată de virtuţile umane şi simbol sau expresie a lor. Satele, de deal şi de cîmpie, cu „casele lor albe şi strălucitoare de-a lungul şoselei curate, întinzîndu-şi acareturile în jur, jucate în lumina livezilor cu arbori, fiecare, şi cea mai mo-

Scanned with OKEN Scanner

destă, avînd în faţă o grădiniţă cu flori, măcar o zambilă şi cîteva lalele, îndeobşte flori ale celor înstăriţi", îi vorbesc lui Keller despre „hărnicia şi bucuria de a munci, care, sub razele unei învăţături voioase şi pe aripile libertăţii, au dat acestor întinderi frumoase înfăţişarea parcă a unui singur oraş liber şi deschis"[34]. Obsesia etică, accentul pus pe ideea de libertate, apare şi în descrierile de figuri: „fizionomiile bărbaţilor nu aveau un caracter naţional imprimat ca de un tipar şi nici nu era de observat vreun element pitoresc în port, pieptănătură sau forma bărbii; dimpotrivă, domneau acea varietate şi individualitate pe care le generează libertatea neîngrădită; acea libertate, care, cu toată severitatea neînduplecată a legilor, lasă fiecăruia în seamă propriul destin şi îl face făurar al propriului noroc". O calitate morală de bază a personajului principal este o „pietate indestructibilă faţă de natură"; pînă într-acolo încît „atunci cînd nu întîlnea munţi sau rîuri, îl încîntau şi o bucată de lemn, un ogor tăcut, un deal însorit"[35]... Preferinţele lui se îndreaptă, nu spre „peisajul de frumuseţe rafinată ale cărui trăsături pot fi epuizate într-o zi", ci spre „peisajul solid, viu şi adînc, cu toate aparenţele de duritate şi elementele abrupte". Pictorul Gessner îl încîntă; felul în care imaginile lui — gravate sau poetice — reunesc idila cu sobrietatea clasic-realistă capătă pentru Keller un caracter exemplar şi devin aura unui model, mai mult decît strict artistic.

În jurnalul lui Keller, în scrisori sau articole, de asemenea se iveşte mereu argumentul vizual, uneori sub forma unei adevărate nostalgii peisagistice, în

Scanned with OKEN Scanner

care imaginile elveţiene mai mult evocă un mod de viaţă şi o mentalitate decît se opresc la frumuseţile în sine ale naturii. Trecut istoric sau prezent, totul se intercalează în cîteva decoruri specifice, care schiţează un univers şi o atmosferă, apropiată de cea pe care o sesizează şi Goethe în interferenţele peisagistice ale Elveţiei, Alsaciei şi Germaniei de sud-vest, şi care a rămas caracteristică nu numai pentru întreaga epocă a picturii de peisaj elveţiene în secolele XVIII—XIX, dar şi pentru un spirit stăruitor pînă în viziunile peisagistice ale curentelor din avangarda artistică a începutului de secol XX. La Keller predomină însă gustul şi nostalgia pentru anume structuri idilic-edificatoare, pentru un peisaj al bucuriei cinstite de a trăi în cadrul tradiţional. Iată schiţa-proiect a unei astfel de viziuni peisagistice: „Într-o frumoasă regiune alemanică se întinde, la poale de munte, un orăşel vechi cu toate turnurile şi zidirile lui. În primplan, un pod acoperit de lemn cu un St. Nepomuck, podul trece peste un rîuleţ, mărginit de copaci frumoşi; rîuleţul duce spre o moară, care, înconjurată de o grădiniţă şi acareturi, dă imaginea unei frumoase naturi statice. Dincolo de moară, o gospodărie de ţară cu cîrciumioară, unde cîţiva oaspeţi de la oraş stau comod sub umbrare de frunze. În al doilea plan, se găseşte orăşelul, la poalele muntelui, în lumina de amurg. De departe se pot urmări uliţele care urcă. Vor trebui semnalate întreaga măreţie, dar şi toate deşeurile unui astfel de cuib. În vîrful colinei stă castelul feudal şi, ceva mai încolo, furca unei fîntîni. Dincolo de colină, pe o pantă, se află o mănăstire bogată cu grădinile şi iazurile ei, iar şi mai încolo, o capelă singuratică. Un rîu, în care presupun că se

Scanned with OKEN Scanner

varsă gîrla evocată, pornește spre depărtările unui lac, care se pierde între munții închizînd imaginea. Atmosfera trebuie să fie liniștită și albastră, numai de-a lungul orizontului să treacă nori luminoși de seară"[36]. De la lirismul cu o notă idilică n-a fost decît un pas pînă la transcrieri peisagistice convenționale, la ticul de selecție vizuală care, la Keller, poartă totuși cu sine înțelesul atașamentului profund — prin semne exterioare și decor — la valorile unui tip de umanitate și civilizație. Interesant este că însuși Keller este conștient de această inevitabilitate a intervenției unor „tipare" peisagistice atunci cînd, vorbind despre Gotthelf, pentru a aprecia la acesta descrierea unor personaje în mediul lor, o compară cu pictura de gen a lui Léopold Robert, ale cărui înclinări spre convenție în tratarea motivului le recunoaște, cu discreție desigur. Această indulgență, ca și propria-i înclinare în direcții asemănătoare, se leagă în gîndirea lui Keller în chip logic de pozițiile afirmate, pe lîngă multe alte împrejurări, într-un important articol program, intitulat „Gînduri amestecate despre Elveția". Acolo, Keller accentuează ideea, cu totul conservatoare, că „timpurile cele mai înfloritoare pentru Elveția, vremea cînd respectul pentru ea era cel mai mare, a fost cea în care se sprijinea cu tărie pe încrederea și atașamentul față de vechile-i moravuri și nu dădea mult pe cele străine"[37]. Ideea că există o valoroasă cultură elvețiană autohtonă și nu grevată fundamental de tripla apartenență la surse germane, franceze și italiene, revine ca un lait-motiv, nu o dată cu accente polemice, în scrierile — beletristice sau eseistice — ale lui Gottfried Keller.

Scanned with OKEN Scanner

Opiniile și viziunea lui încarnează încă o dimensiune constitutivă a idealurilor elveţiene. Amintirile lui Adolf Frey despre Keller, al cărui secretar a fost, republicate în 1979 la Zürich, relevă principalele puncte ale acestei dimensiuni, simptomatic prezente în feluritele moduri de evoluţie ale artei elveţiene: „atitudine etică neîncetat activă; spirit didactic"; „luciditate"; „gustul pentru cîntecele patriotice, sărbătoreşti"; „ataşamentul faţă de trecutul glorios"; dar şi „preferinţa pentru situaţiile de viaţă limitate şi oamenii mărunţi ai prezentului" [38]. Formularea acestui punct îl prefigurează în chip surprinzător pe Paul Nizon care, în 1974, avea să scrie acel — pe nedrept — îndurerat şi pesimist *„Diskurs in der Enge"*, în care identifica „îngustimea" ca dramă şi destin ale culturii elveţiene. Mai figurează în repertoriul lui Frey: interesul reînnoit pentru „evenimentele eroice şi virtuţile războinice"[39] (este de amintit că acest interes al lui Keller coincide cu reînvierea picturii istorice, cu aderenţi ca Ferdinand Hodler şi Böcklin); precum şi o coloratură mistic-romantică a conceptului de „popor" şi ideea caracterului benefic al activităţii ordonate, reglementate"[40].

Deşi saltul în secolul al XX-lea, fie şi numai la începutul lui, cu atît mai mult însă ulterior, aduce, în mărturiile elveţiene despre Elveţia şi cultura ei, decisive schimbări de tonalitate, anume puncte de legătură — şi încă importante — pot fi sesizate. Printre cele mai nuanţate observaţii, izvorîte dintr-o experienţă adînc reflexivă, sînt cele ale lui Hermann Hesse. Trăind şi creînd la intersecţia dintre două culturi — cea germană şi cea elveţiană —, H. Hesse'

Scanned with OKEN Scanner

scriitor european cu trăsături esenţial caracteristice perioadei interbelice, prin europenismul idealurilor lui fructifică sursele elveţiene subliniind interferenţele ei europene. Încă mai mult decît Thomas Mann, Hesse surprinde unitatea semnificativă a peisajului cuprins între Pădurea Neagră şi Tessin. Într-o mărturie memoralistică din 1953 precizează lucrurile categoric: „Între experienţele importante, destinate mie şi potrivite mie, se află, alături de cele umane şi spirituale, experienţele peisagistice. Pe lîngă peisajele care mi-au fost patrie natală, socotesc ca elemente formative ale vieţii mele: Pădurea Neagră, Basel-ul, Bodensee, Berna, Tessin-ul"[41]. Iar atunci cînd este vorba să specifice dintre peisajele propriu-zise elveţiene pe cel preferat, amintirea lui Nietzsche operează insidios: „am văzut multe peisaje, foarte puţine au fost, totuşi, cele gîndite parcă anume pentru mine ca destin acţionînd în adîncime şi persistent asupra mea, dobîndind cu timpul calitatea unui al doilea loc natal: dar dintre ele cel mai frumos peisaj, cel care m-a impregnat cel mai puternic a fost Engadin-ul"[42]. Ca pentru orice elveţian, peisajul capătă dimensiuni şi sensuri etice: la Maria Sils, „valea situată la înălţime, atît de gravă şi de armonioasă, de severă şi bogată în forme", i se pare lui Hess că „îl priveşte direct, că are ceva preţios să-i spună sau să-i ceară"[43]. Casa lui Nietzsche, aşezată acolo, la Maria Sils, „lipită de stînci", i se pare, în lumea turistic-sportivă a noilor hoteluri, „încăpăţînată, cam ursuză, scîrbită parcă, dar trezind respect şi milă, şi îndemnînd insistent la amintirea imaginii de superioară umanitate, pe care eremitul a înălţat-o chiar şi în învăţăturile anilor lui de întunecare"[44].

Scanned with OKEN Scanner

Natura are pentru Hesse şi virtuţi terapeutice — idee de veche tradiţie elveţiană. La St. Moritz „a învăţat, în mijlocul iernii, a amarnicei ierni din al treilea an de război, să cunoască sub un nou aspect frumuseţile acelei văi, asprimile, dar şi forţele ei terapeutice şi consolatoare“[45]. Nu mai puţin aspectele ei civilizate, atunci cînd după mai multe şederi în Tessin, Hesse şi-a fixat reşedinţa la Montagnola, lîngă Lugano. Admiraţia lui pentru peisajul Tessin-ului, a evoluat de la „dorinţa lacomă“ faţă de peisajul „solitar, neîmblînzit, sălbatic şi romantic“, spre interesul şi dragostea tot mai accentuată pentru „legătura dintre om şi peisaj, pentru structurarea acestuia şi cucerirea lui paşnică prin agricultură şi viticultură“, pentru oraşe, ziduri şi drumuri îmbrăţişînd colinele şi subliniindu-le forma — înţelepciune şi hărnicie ţărănească în luptă tăcută, dîrză, cu sălbăticiile nimicitoare şi capriciile forţelor naturii“[46].

Cu toată tonalitatea lor profund diferită, notaţiile moderne ale lui Robert Walser nu vor fi lipsite de sonorităţile unei experienţe în profunzime a idilicului şi virtuţii. Faptul este cu atît mai izbitor şi caracteristic cu cît dramaticul destin interior al lui Robert Walser, mărturisirile lui analizate cu atîta amară luciditate de Paul Nizon[47], par a se opune acestei componente de tradiţie a spiritualităţii elveţiene. Nu lasă totuşi nici o îndoială în acest sens, de pildă, o descriere de peisaj din *Jakob von Gunten*, mic roman cu pronunţate elemente autobiografice. Străbătută de un dureros ton nostalgic, descrierea evocă peisajul ambianţei natale a personajului principal, aşa cum o resimte acesta, elev aflat într-un internat din alt

Scanned with OKEN Scanner

oraș, de fapt într-un soi de straniu exil. Amintirea se desfășoară: „Izvoarele murmurau fără încetare. Muntele împădurit privea maiestuos spre curatul oraș din vale. Pe lacul din apropiere, seara, lumea se plimba cu barca. Stînci și păduri, dealuri și cîmpii se aflau la doi pași. Glasuri și miresme plăcute erau mereu prezente. Iar străzile aduceau a cărări de grădină, atîta arătau de blînde și curate; ele aruncau priviri jucăușe. Casa noastră arătoasă nu avea grădină, dar tot ce ne înconjura era de fapt o dulce, curată, frumoasă grădină"[48]. Acest fel de peisaj devine o dimensiune a existenței: „Fără un parc nici n-aș fi putut exista. Și nici fără prezența unei capele, dar — poate părea ciudat — nu o capelă romantică în ruine, ci o capelă curată, renovată, un mic templu protestant"[49]. Nostalgii de tentă idilică se revarsă și asupra descrierii figurii și caracterului unor personaje. Astfel, unui coleg de internat, a cărui înfățișare are „ceva străvechi, germanic și plăcut, accesibil și consistent de la prima și cea mai fugară privire", Walser îi schițează un viitor de virtuți parcă simbolic comasate, ca într-un portret de gen pictat de Albert Anker: „În viață, mai tîrziu, Hans va lucra din greu, fără oftaturi. Ostenelile, grijile și ghinioanele aproape că nici nu le va lua în seamă. Forța și sănătatea țîșnesc din el"[50]. Se conturează, aici, nu un ideal uman desigur, ci recunoașterea realistă și curajoasă a unui mod uman de a fi pe care se sprijină temeliile cotidianului. Este vorba despre omul care „nu strălucește prin talente, ci prin lumina unei inimi bune și necorupte, și ale cărui maniere stîngace, umile constituie poate, în ciuda caracterului lor rigid, greoi, cea mai frumoasă

Scanned with OKEN Scanner

mișcare și manieră, în stare să existe într-o societate omenească"[51]. Tentația de a descoperi o urmă de ironie este abolită cîteva rînduri mai încolo; o luciditate ascuțită, nu lipsită de o tristețe specific „walseriană" rezultă din încercarea de a generaliza pe marginea temei caracter și destin, temă atît de prezentă în evoluția artei elvețiene. „Tot astfel ne comportăm și noi: umili, dar încrezători. Sîntem, fără excepție, oarecum energici, căci îngustimea și nevoia în care ne aflăm ne îndeamnă să credem cu tărie în cele cîteva cuceriri pe care le-am realizat. Credința în noi înșine este totodată modestia noastră. Dacă n-am crede în nimic, n-am ști cît de puțin reprezentăm"[52].

Transferul caracterologic al experienței elvețiene de la peisajul natural la peisajul uman se accentuează tot mai mult pe măsura înaintării în timp, în literatura contemporană avînd în special forma unei absorbții, a unei contopiri dintre natură și umanitate. Proiectată monumental la C.F. Ramuz, această contopire devine însuși lait-motivul întregii sale opere romanești, înfățișîndu-ni-se nu o dată ca o replică literară a viziunii pictorului Ferdinand Hodler. La Max Frisch și la Friedrich Dürrenmatt, intervine factorul abstractizării: definirea experienței elvețiene nu mai are nota carnal-afectivă, cu sunet epopeic, proprie narațiunilor lui Ramuz, ci apare ca tensiune intelectual-emoțională. De aceea, cînd cu substanță polemică și cu substanță retorică, Max Frisch încearcă o definire a civilizației elvețiene prin intermediul conceptului de patriotism, contextul este cît se poate de specific, legat de tradiționalul cult al acestui concept în viața elvețiană. Dürrenmatt, în eseul *Inter-*

Scanned with OKEN Scanner

ludiu elvetic, este, dimpotrivă, numai polemic; pentru el problema centrală stă în analiza unei transformări pe care o numește trecerea de la „realitatea elvețiană", la „ideologia elvețiană". Prin această trecere, cu care Dürrenmatt polemizează, el înțelege excesiva „sentimentalizare" a valorilor naționale, pînă la punctul în care peisajul „valea elvețiană", devine element politic, ridicat la rang de „sacralizare". Totuși Dürrenmatt nu polemizează decît cu aspectele acelei „îngustări" de care vorbea și Paul Nizon; în esență el rămîne fidelul adept al unei iccnografii naționale care, ca și pentru cei mai mulți artiști și scriitori elvețieni, reprezintă și pentru Dürrenmatt o componentă a propriei existențe naționale. De pildă, vorbind despre armata elvețiană, el face următoarea afirmație dintr-o dată evocînd vizual o genealogie seculară de picturi pe teme istoric-cetățenești, de la picturile votive și alte forme de expresie populară la ciclurile lui Urs Graf și marile fresce ale lui Hodler: armata „este un element popular și tocmai de aceea un instrument politic de seamă; un capitol de folclor, un jurămînt bărbătesc care îi ține pe elvețieni laolaltă"[53]...

Faptul că din aceste multiple mărturii și meditații, reiese aproape obsesivă ideea eterogenității artei și a valorii estetice, cu accente insistente asupra diferitelor ramificații și forme ale eticului, justifică și confirmă unele trăsături fundamentale ale picturii elvețiene, trăsături stăruitoare de-a lungul veacurilor, biruind mode și curente, orientări și idealuri. Sînt trăsături care, făcînd parte din fizionomia culturii și spiritualității elvețiene, nu pot fi sustrase și puse

Scanned with OKEN Scanner

în paranteză fără a deteriora sau tulbura în ansamblu o viziune corectă asupra acestei culturi. Mai mult decît atît: înțelegerea și integrarea acelor trăsături în aria de acțiune a conceptului de autonomie estetică așa cum operează cu el, fertilizat de noi experiențe, arta și gîndirea artistică europeană modernă, vor putea juca un rol de seamă în actualul stadiu al mutațiilor de valori, tot mai dens concentrate asupra problematicii comportamentului uman, în egală măsură a celui social și a celui individual.

Scanned with OKEN Scanner

II

Contururi inițiale

Încă din Renaștere apare clar ca dimensiune fundamentală, conturată în arta elvețiană, tendința de a integra, accentuîndu-le, valorile social-morale, adesea valorile cetățenești. Caracterul specific al destinului istoric elvețian a jucat un rol important aici. Nu mai puțin a jucat un rol decisiv felul în care a evoluat în țările helvetice Reforma, cu deosebire în varianta ei calvină în aria genevezã și ecoul doctrinei religios-politice a lui Zwingli în zona zürichezã. Cu toate acestea, o serie de manifestări și aspecte caracterologice pot fi înregistrate și mai de timpuriu în diferitele faze ale goticului local și cu greu desprinse din foarte puternica afirmare a romanicului pe teritoriul elvețian. Pot fi înregistrate cu trăsături care deși se deosebesc între ele, după cum este vorba de zona alemanică sau de cea romandă, evidențiază elemente care ar putea fi socotite simptome retroactiv recognoscibile, atunci cînd sînt văzute în lumina contactului cu operele de artă elvețiană din secolele al XIX-lea și al XX-lea. Una din aceste trăsături — și cea mai frapantă — este realismul minuțios aplicat îndeosebi

Scanned with OKEN Scanner

figurii umane, şi care frapează în sculptura şi pictura bisericilor gotice, ducînd uşor cu gîndul de-a dreptul la portretistica romană. Prezenţa abundentă a artei romane pe teritoriul elveţian, pătrunderea, în secolul I î.e.n. a limbajului roman de forme în tradiţiile formale celtice, apar firesc în memorie. În acelaşi timp, se impune deosebirea dintre realismul goticului elveţian şi cel al goticului francez: primul se înfăţişează cu mai puţine intervenţii stilizatoare, fără subtextul acelor abstracţii constructive, proprii goticului clasic francez. Trebuie precizat aici că în unele periodizări ale istoricilor de artă elveţieni — astfel la Paul Ganz — secolul al XIII-lea intră încă în romanic, deşi, dacă ne-am raporta — iconografic vorbind — la fiziognomica personajelor, apar elemente expresiv-realiste care ies din limitele romanicului. Un exemplu îl oferă figurile lui Irod şi al Irodiadei din Catedrala din Graubünden (aprox. 1280). În acelaşi timp tipologia fiziognomică este mai puţin elegantă, are o notă familiar-populară. Personaje ca cele pictate pe o mobilă de cult în capela mănăstirii Magerau lîngă Fribourg (sec. XIV), scena *Gethsemani şi sărutul trădării* din biserica parohială de la Waltensburg (sec. XIV); o neobişnuită imagine a ospăţului cu fariseii la Ziefen (biserica parohială — sec. XIV) precum şi strania scenă a Patimilor din capela Gallus, la Oberstammheim (Zürich) unde Crist este lovit de meseriaşi cu uneltele lor (sec. XIV); dar şi picturi pe teme laice, cum sînt cele (astăzi la Landesmuseum din Zürich), ale frescei cu subiect cavaleresc (sfîrşitul sec. XIII) de la casa zürichează „Zum langen Keller" (La pivniţa lungă) şi o scenă de divertisment — cu dansuri — în holul celebrei case, tot zürichează, „Zum Loch"

Scanned with OKEN Scanner

(1305) (această pictură, reconstituită, ar putea fi o prefigurare, sau sursă de inspirație, pentru Ferdinand Hodler, cu aproape șase secole mai tîrziu); în pictura murală din castelul de la Räzüns în Grizoni, înfățișînd pe Tristan, Isolda și Branghena între emblemele heraldice ale proprietarilor; dar și alte picturi, pe teme frivole și chiar grotesc-picante; toate legimitează ideea continuității iconografiei accentuat individualizante. Ilustrațiile de carte — de exemplu imaginile din *Cronicile Lumii* ale lui Rudolf din Ems (sec. XIV, Bibl. Centrală din Zürich), ca și pictura de vitralii păstrează aceleași particularități. Elementelor fiziognomice și realismului minuțios, cu evidentă predilecție pentru formulările populare, li se adaugă înfățișările umane ale goticului elvețian, elementele de notație socială. Mai puțin pronunțate decît în Renaștere și baroc, ele pot fi totuși urmărite în plasarea compozițională a personajelor, în anume accente puse pe accesorii, în uneori amuzantele intervenții operînd asupra fizionomiilor și atitudinilor corporale, în folosirea simbolurilor. În acest context sculptura se include firesc, dacă ținem seama de faptul că, tocmai în grupajele didactic-ornamentale de sculpturi de pe fațadele catedralelor, personajele erau colorate. Așa s-a și întîmplat cu portalul apostolilor de la catedrala din Lausanne, cunoscut sub numele de „portalul pictat". Deși făcînd parte din zona de influență franceză, imagistica gotică de la Lausanne și a altor edificii valezane, pătrunsă lent ca și arhitectura gotică în teritoriile elvețiene, suprapunîndu-se și amestecîndu-se cu straturile imagisticii romanice, atestă prezența trăsăturilor mai sus-menționate, mai frecvente în zona alemanică. Prezența, încă din se-

Scanned with OKEN Scanner

colul al XI-lea, pe teritoriul elveţian, a unei culturi „lumeşti-cavalereşti" cum o numeşte Paul Ganz, şi avînd ca centru de înflorire Zürich-ul (Nobile Tutegum) este mărturisită de obiceiul de a împodobi cu scene narative pereţii caselor de locuit; exemplele mai sus citate referitoare la case zürícheze datînd de la începutul secolului al XIV-lea nu sînt singurele. Se presupune că acest obicei era mult mai vechi; o continuare — probabilă — a tradiţiilor luxului artistic al vilelor rezidenţiale, romane mai întîi, burgunde şi germanice mai tîrziu, aşezate la poalele munţilor şi pe malul lacurilor. (Ar fi aici un indiciu că arta de a face din peisaj o dimensiune a cotidianului, în speţă elveţian, este mult mai veche decît se admite îndeobşte.) Tendinţa de a imprima caractere sociale imagisticii figurative de frescă s-a dezvoltat, încă din perioada gotică, în direcţia compoziţiei istorice, statuînd o predilecţie care va deveni una din constantele picturii elveţiene pînă în pragul celui de-al doilea război mondial. Unul din marile exemple a fost, în *Fraumünster*-ul de la Zürich, compoziţia înfăţişîndu-l pe fondatorul mănăstirii — conform legendei împăratul Ludovic Teutonul — cu fiicele sale Hildegard şi Berta, cu suita regală purtînd în convoi casetele cu relicve, un prilej desigur pentru pictori de a da curs unor observaţii şi notaţii caracterizante. Amestecul de elemente figurale legate de dogmă sau de legende apocrife, cu elemente laice punctate social se întîlneau frecvent în împrejurările Zürich-ului. Se vorbeşte despre un „stil zürichez" în arta epocii. Unul dintre reprezentanţii acestui stil este considerat pictorul Hans Haggenberg din Winterthur, între operele lui numărîndu-se deosebit de interesanta *Legendă a Sf*

Scanned with OKEN Scanner

Cruci de la Wiesendangen (lîngă Zürich)[54]. La Oberwinterthur, în biserica St. Arbogast, figurile de sfinți alternează cu portretele votive și chiar cu o scenă de vînătoare, redată cu lux de detalii și cu o tentă de umor voios[55], pe care o vom întîlni și în tapiseriile narative ale goticului tîrziu, extinsă în aria renană dintre Solothurn și Mainz. (O vom întîlni și în pictura gotică de altare din Transilvania, cu anume caractere proprii). Ar fi de citat aici seria unică a tapiseriilor acestei perioade, aflate în Muzeul de istorie de la Basel, instalat în Barfüsserkirche (biserica ordinului descult); și dintre ele *Indrăgostiții jucînd cărți*, scenă plină de umor candid și ușor grotesc în același timp. Dacă notația socială rămîne caracteristică pentru arta teritoriului elvețian, celelalte trăsături, și în primul rînd dominanta fiziognomică aspră, robustă, a trupurilor îndesate și gesturilor directe, simple, modeste, se întîlnesc în întreaga zonă care se întinde spre vest în Alsacia — în pictura din aria Colmar-ului în special — spre sud-est pînă la Bodensee, spre nord-est, în țara francilor, pînă la Bamberg.

Există în acest sens și atestări documentare ale circulației unor meșteri, și nu numai similitudini stilistice. Cazul cel mai cunoscut este cel al meșterului din Waltsenburg, originar din Coire, care a lucrat pentru bisericile episcopatului regiunii, pînă dincolo de teritoriile aferente Bodensee-ului. Personajele mărunte ca statură, cu fizionomii populare, accentuat individualizate, se deosebesc net de cele din aceeași epocă, tot ale imagisticii gotice, franceze, nord-germane, suabe sau bavareze. Notabilă este și deosebirea față de concepția fiziognomică și a redării corpurilor în imagistica goticului din zonele italiene ale teri-

Scanned with OKEN Scanner

toriului elveţian, în special din Tessin, unde în pictura murală, aici omniprezentă, elementele de hieratism ale artei lombarde şi florentine sînt constitutive, definitorii. Ele vor supravieţui şi în Renaştere, care, în Tessin la fel ca şi în alte zone elveţiene, nu înseamnă extincţia formelor gotice ci convieţuirea îndelungată şi armonioasă cu ele. Tendinţe conservatoare mai accentuate decît în zona alemanică există şi în zona franceză; acolo în special pe latura iconografică. Un exemplu pentru pictura din Tessin — din cele mai sugestive — îl oferă figurile de sfinţi din fresca de boltă a bisericii St. Maria in Selva, la Locarno (sfîrşitul secolului al XIV-lea). Fizionomiile şi corpurile păstrează elongaţia şi nota ascetic-hieratică a goticului italian; îmbrăcămintea însă şi unele detalii de recuzită între care accentul pus pe elemente emblematice cum ar fi flamura, au pe de o parte un caracter renascentist, iar pe de alta se leagă în modul cel mai direct de predilecţia elveţiană pentru sublinierile iconografice de ordin social. În general, pictura gotică din Tessin este marcată însă nu atît de influenţa unor momente majore ale artei Italiei de nord, cît de tendinţe provenind din pictura rural-provincială a acestor zone, şi caracterizată, pe de o parte prin farmecul unei sincerităţi naive cu stîngăciile ei, pe de alta printr-o anume monotonie[56]. Există totuşi, ca în biserica Colegiului din Ascona, în ciclul poveştii lui Noe (aprox. 1430) exprimări care indică vizibile înnoiri în ordinea notaţiei realiste şi a inventivităţii iconografice[57].

În acest context se înscrie dezvoltarea surprinzător de timpurie a acelor genuri care au favorizat afirmarea iconografiei profane, îndeosebi pe latura ei

Scanned with OKEN Scanner

social-istorică. Astfel, în ilustrația de carte, celebra colecție manuscrisă de cîntece denumită *Manessische Liederhandschrift* (sec. XIII—XIV), presupusă a-și avea originea în mediul zürichez de cultură cavalerească, cuprinde, pe lîngă scenele din viața cotidiană la curțile nobiliare, și scene războinice, scene festive — prilej de a înregistra detalii caracteristice pe planul ierarhizării sociale. Substanța narativă a ilustrației de manuscris a influențat pictura de șevalet elvețiană din perioada gotică și din cea a trecerii spre Renaștere. Pictura de triptic, altar fix sau portativ a fost însă în mare parte distrusă ca urmare a răspîndirii Reformei și opoziției acesteia față de imagistica tradițională, care la acea dată acoperea aproape în întregime nevoile picturii de șevalet. Una din capodoperele acestui gen, regăsită la Solothurn în rîul Aar, este *Madona în pajiștea cu fragi* (1420), imagine de o gingășie pură, evident înrudită cu *Grădinița Paradisului* de la Muzeul Städelsches Kunst-institut din Frankfurt. Elemente peisagistice nu lipsesc nici ele. Asemănările tematice și de interpretare cu pictura de vitralii, uneori și cu pictura de fresce profane, sînt permanente; de asemenea, în arta tapiseriei, unde, încă din secolul al XIV-lea apar frecvente imagini inspirate din mitologia anecdotică, dar și blazoane de familie — gen care va face o glorioasă carieră în arta plastică elvețiană, pînă în pragul secolului XX. Toată această bogată substanță iconografică era folosită din abundență și în arhitectura de interior a locuințelor. Și aici rolul blazoanelor — inițial cu un caracter votiv — a crescut treptat, incluzînd, alături de pura decorație, personaje cu ranguri nobiliare. Mai tîrziu, în Renaștere și baroc, funcției acestor blazoane li se vor ală-

Scanned with OKEN Scanner

tura, cu o și mai mare răspîndire, expresivitate și eficiență, vitraliile laice, vitralii de rang sau breaslă. Timpurii sînt și reprezentările zoomorfe ori vegetale cu caracter simbolic, dar în același timp exprimînd raporturi cu natura care se vor dezvolta și permanentiza în arta elveţiană, susținute de un spirit naturist mai mult încă decît de gustul observării și redării realului. O astfel de ornamentație — pictură murală datînd din secolul al XIV-lea (1342/1343) există la castelul Chillon, pe malul lacului Leman; este o grădină cu meri încărcați de fructe, în preajma cărora se află animale paradisiace. Imaginea — operă a lui Jean de Grandson, pictor la curtea contelui de Savoya — face parte din familia acelui „hortus conclusus", grădina edenică frecvent reprezentată în pictura de șevalet și în ilustrația religioasă gotică germană mai ales, dar și în cea flamandă și franceză. Ea cuprinde o pajiște înflorită și presărată idilic cu fragi, al căror tîlc simbolic încă rămîne în controversă și neprecizat, întrebarea fiind dacă este un simbol carnal sau spiritual. Peisajul contrastează cu atmosfera sumbră și ascetică a arhitecturii. Este însă de reţinut mai ales motivul mărului înflorit, de un realism exact-naiv, exprimat cu bucurie naturistă, și nu cu pietatea concentrată a „grădinii paradisiace" din pictura lui Stephan Lochner de la Köln de pildă. El va fi reluat peste veacuri, la începutul secolului XX, de elveţianul Cuno Amiet, în cunoscutul peisaj *Culesul merelor* (1902), de la Muzeul din Solothurn.

Scanned with OKEN Scanner

III

Dimensiuni renascentiste și baroce

În periodizările lor, istoricii de artă elvețieni definesc stilistic secolul al XV-lea drept gotic tîrziu; îl prelungesc chiar pînă în secolul al XVI-lea. Atribuirea este, nu atît controversabilă — de vreme ce epoca este încă din plin marcată de semne gotice —, cît susceptibilă de discuții care ar privi conceptul însuși de gotic. Conceptul este extensibil cronologic nu numai în Elveția, prin trăsături de conținut care permit a se vorbi despre o experiență gotică în anume arii ale Europei apusene și centrale, recognoscibilă pînă și în arta modernă. În acest sens, trecerea de la gotic la Renaștere în pictura elvețiană, mai ales alemanică, se manifestă în chip firesc prin persistențe în multe privințe încă mai accentuate decît în alte țări germanice. Sînt persistențe îndeosebi de ordin iconografic, tot mai frecvent puse în slujba reprezentării unor idei renascentiste. Aceste persistențe iconografice sînt cu atît mai frapante în arta elvețiană cu cît le întîlnim, pe lîngă pictură, în blazoanele și vitraliile laice, mereu mai răspîndite. Deplasările stilistice de procedeu se desfășoară și ele prin coexistență. La

Scanned with OKEN Scanner

artiştii de seamă ai secolului al XV-lea pe teritoriul elveţian — Conrad Witz la Basel în primul rînd, apoi urmaşii săi: gravorul monogramist G.S. şi alţi cîţiva maeştri, aşa-numiţii „maeştri ai garoafei" care semnează cu emblema presupusă a fi fost semnul-pecete al unei confrerii — întîlnim duse mai departe valorile cele mai preţioase ale goticului din aria alsaciană-vest elveţiană a zonei renane: o candoare realistă, cu gustul naraţiei, şi în acelaşi timp păstrătoare de respect pentru stilizarea de viziune constructivă. Acest adevărat cult al stilizării, în plină desfăşurare narativă, va da naştere acelei tensiuni pe care o transmite atît de puternic gravura germană a epocii şi tocmai prin aceasta atît de influentă asupra picturii din întreaga arie europeană centrală. Alsacianul Martin Schongauer, pictor şi gravor, va exprima în modul cel mai caracteristic în opera lui, această stare de spirit, gotică încă, dar deja străpunsă de veleităţi renascentiste, de un echilibru instabil, dar ţîşnind de energie. Ecoul gravurii lui Martin Schongauer asupra picturii de altare de la sfîrşitul secolului al XV-lea din Alsacia şi pînă în Transilvania (la catedrala din Sebeş de ex.) nu a fost egalat decît de răspîndirea influenţei gravurilor lui Dürer, tot asupra picturii de altare, cîteva decenii mai tîrziu, precum şi a celor ale lui Hans Baldung Grien. Rolul cu totul deosebit şi influent al gravurii în aria elveţiană şi învecinată ei — a Rinului superior — se leagă şi de înfloritoarea activitate tipografică a Basel-ului, unde au apărut lucrări fundamentale ale filosofiei şi ştiinţei din epocă, cele mai multe ilustrate — între ele şi de Hans Holbein, în timpul şederii lui de cîţiva ani la Basel[58].

Scanned with OKEN Scanner

Personalitatea revelatorie a picturii elvețiene în secolul al XV-lea rămîne Conrad Witz. Este născut (aprox. 1400) în Germania, la Rottweil pe Neckar, se stabilește la Basel al cărui cetățean devine în 1435 și unde rămîne pînă la moarte (1444—1447). Pe Conrad Witz îl putem considera un prerenascentist, cu toate elementele stilistice arhaizante și substratul gotic constructiv al viziunii lui. Originalitatea formulărilor stilistice ale lui Conrad Witz, dar și al concepției compoziționale și organizării unor motive iconografice tradiționale, reduc la minimum posibilitatea unor comparații. Paralele sugerate cu Giotto sau Masaccio nu se susțin; mai curînd ar fi valabilă apropierea de sculptorul burgund Claus Sluter, deși asprimile expresive ale lui Conrad Witz nu au decît prea puțin din ascetismul grav al lui Sluter; ba chiar se aliază cu intervenții de umor — cum este cazul cu scena *Ester în fața lui Ahasver* a panoului de altar aflat la Muzeul din Basel, sau cu alte picturi: imaginea Sf. Bartolomeu tot la Muzeul din Basel; *Adorația magilor* de la Muzeul de artă și istorie din Geneva, sau celebra pictură *Pescuitul miraculos* de la același muzeu genevez. Pretutindeni fizionomiile personajelor au trăsăturile subliniat populare întîlnite în imagistica elvețiană a secolelor anterioare: sînt aceleași faciesuri îndesate, capete de trup scund contrastînd, la Conrad Witz, cu monumentalitatea proiectării pe fundal a personajelor, care însă nu sînt înalte, ci doar par astfel, prin intenția simbolică. Opera cu cel mai pronunțat caracter înnoitor a lui Conrad Witz este *Pescuitul miraculos*, aripă stîngă de altar. Scena, care narează apariția lui Crist pe lacul Tiberiadei, după textul Evangheliei lui Ioan, se petrece de fapt pe lacul

Scanned with OKEN Scanner

Leman, văzut de pe malul stîng, și redat pentru prima oară în pictura europeană, ca un peisaj real, impregnat de un simț modern al spațiului vast și cu surprinzător de exacte notații ale priveliștii montane — mult mai puțin stilizată decît restul elementelor de peisaj: copaci sau clădiri, mai convențional formulate. Aceste notații, dovedind o sensibilitate receptivă la frumusețile peisajului montan al Alpilor, sînt printre primele — dacă nu chiar primele — din seria nesfîrșită a peisagisticii alpine care va constitui unul din capitolele de glorie ale artei elvețiene și unul din aspectele de interes ale peisagisticii europene în general. Este evident că pentru Conrad Witz redarea peisajului alpin — cu vîrfurile înzăpezite ale Mont-Blanc-ului care se ivesc dincolo de un munte — joacă în compoziție un rol important: este un punct de interes care echilibrează și corespunde, ca pandant ritmic chiar, figurii lui Crist din primul plan, în neobișnuita ei prezentare în profil. Cu această pictură, datînd din 1444 și cuprinzînd atîtea observații precise asupra realului, Conrad Witz este un renascentist, după cum este și prin plasticitatea monumental-sculpturală a volumelor. În același timp este și un gotic; prin fondurile aurite și ornamentate *à plat*, prin simbolurile perisabilității materiei, prin elogiul candid adus sărăciei, simplității.

Interesul pentru peisajul local, redat cu grija unei exactități cvasi-documentare, apare și la urmașii lui Conrad Witz — urmași în sens cronologic și pînă la un punct iconografic — mai puțin în sensul vreunei influențe stilistice; arta sobru-energică a lui Witz, străbătută permanent de un surîs uman, atentă la prezența invizibilului, sensibilă și gravă totodată,

Scanned with OKEN Scanner

își va găsi adevărații urmași locali abia mult mai tîrziu, la începutul secolului XX, și tot la Basel. Pe lîngă „maeștrii garoafei" — activi mai ales în zona cuprinsă între Berna, Fribourg, Zürich și Konstanz, în perioada dintre 1480 și 1510 — Heinrich Büchler la Berna, Hans Leu la Zürich și Hans Fries la Fribourg sînt numele reprezentative ale momentului de trecere spre Renaștere, care, în pictura elvețiană, se va converti curînd în viziune barocă. Dintre acești trei pictori cel mai sensibil la peisaj va fi Hans Leu ale cărui vederi zürichеze de pe malul rîului Limmat — fragmente din pictura unor voleuri de altar (1447) — sînt documente perfect recognoscibile ale arhitecturii orașului. În același timp, prin alegerea unghiului de vedere și a perspectivei de ansamblu, ele sînt purtătoare ale unei simțiri idilic-romantice apropiată de descrierile de peste trei și patru secole a acelor locuri în amintirile de călătorie ale lui Goethe și Gottfried Keller. În imagine sînt tot atît de acut precizate casele și bisericile, pe cît sînt de grațios și liric evocate dealurile presărate cu copaci. Hans Leu făcea parte din confreria meșterilor garoafei, din cea zürichеză. Dar și maeștri din Fribourg ai aceleiași confrerii agreau intercalarea unor evocări peisagistice — le-am putea spune realiste — în picturile de altar: astfel procedează anonimul autor al altarului *Bunei Vestiri* de subtilă eleganță, din biserica franciscană de la Fribourg (1480—1481). Peisajul zărit de departe, printr-o fereastră în ultimul plan, conform celor mai reglementare prescripții perspectivale, este presupus a înfățișa Geneva; după cum un maestru anonim din Basel va face evocări peisagistic-documentare, atunci cînd fundalul unei scene a întîlnirii dintre Sf. Antonie

Scanned with OKEN Scanner

cel Mare și Sf. Pavel va deveni *Spalenthorul* din Basel. Aceste înfățișări, a căror exactitate documentară este mai meticulos respectată decît în fundalurile peisagistice obișnuite ale picturii de șevalet gotice din Germania, Boemia și alte zone ale Europei Centrale, nu sînt străine de viitoarea apariție a numeroaselor gravuri documentar-topografice, publicate la Basel și Zürich, începînd din secolul al XV-lea. Dacă Matthäus Merian va fi fost cel mai celebru dintre acei gravori-topografi, din a căror viziune se trag genealogic veduta și afișul turistic elvețian de toate dimensiunile — de la cea clasică la cea miniaturală, pe timbru sau ambalajul de ciocolată — numărul artizanilor-gravori pe tema geografică va fi foarte mare, numelor lor adăugîndu-li-se chiar și acelea ale unor mari artiști — cum au fost Niklaus Manuel Teutsch și Urs Graf.

Influența graficii se va manifesta și în dezvoltarea altor genuri; astfel este influența cronicilor ilustrate care vor marca pictura narativă, al cărei rol în cele mai diverse înfățișări, va putea fi urmărit în arta elvețiană pînă în zilele noastre. Sînt narațiuni pline de detalii, simboluri, semnificații social-politice și adesea de tîlcuri moralizatoare, cum este acea stranie pictură de altar, *Retablul răposaților*, creația unui artist anonim din Berna (1506), azi expusă la muzeul de artă al acestui oraș. Compoziția, un amestec surprinzător de observație exactă și de elemente fantastic-grotești, cuprinde un registru documentar peisagistic, unul militar, compus în spiritul gravurilor bataiste ale epocii, așa cum le întîlnim la Baldung Grien și Leonard Beck, precum și imaginea unei delegații de schelete înarmate, de cel mai autentic spirit baroc. Tîlcul imaginii, referitor la ideea că

Scanned with OKEN Scanner

intercesiunea morților și rugăciunile pentru odihnă pot fi speculate prin sume considerabile de bani, este în egală măsură interpretabilă ca aluzie satirică, sau, așa cum o susțin unii istorici de artă[59], ca unul din excesele propagandistice care ar fi precedat și grăbit apariția Reformei. Corelînd această pictură cu numeroasele desene și gravuri care, cu puțini ani mai tîrziu, vor trata cu deplină degajare ironică, într-un spirit de frondă și impertinență, felurite aspecte ale vieții politice, religioase și sociale, ipoteza substratului nuanțat satiric este verosimilă.

O figură atractivă este, printre predecesorii lui Niklaus Manuel Deutsch, Hans Fries (1465 — aprox. 1523). A debutat în ambianța Bernei în conlucrare cu acel Heinrich Büchler, din a cărui operă a supraviețuit foarte puțin, atît însă cît să demonstreze calitățile unui inspirat portretist; o atestă retablul bisericii Colegialei din Berna, reprezentîndu-i pe sfinții Cristoph și Petru, dar și pictura de altar cu scene din viața Sf. Anton de Padova din biserica franciscană de la Freibourg (1506), plină de alternanțe de personaje grotești, cu violențe de limbaj și deformări mai puternice decît ale goticului german tîrziu, atingînd pragul fantasticului — ca de atîtea alte ori în arta elvețiană — și de figuri realist descrise, într-o viziune impregnată de gustul pentru expresia bunei stări materiale și a sănătății. În pictura religioasă, portretistica lui Hans Fries cultivă o tipologie umană predispusă la — sau rezultată din — — exercițiul virtuților practice și în același timp a celor de ordinul unei asceze morale coexistente cu bucuria de a trăi în abundență. Astfel, scena din altarul

Scanned with OKEN Scanner

Sf. Anton referitoare la moartea unui zgîrcit — evident condamnabil în interpretarea lui Hans Fries — relevă totuşi, indirect, respectul pentru banul cheltuit cu largheţe şi înţelepciune. În operele mai tîrzii, cum ar fi cele inspirate de gravurile lui Dürer din ciclul *Viaţa Mariei*, şi *Apocalipsul*, dar cu deosebire în altarul Sf. Maria (1512) din care se păstrează astăzi nouă imagini în muzeele din Basel, Nürnberg şi Hamburg, domină tot mai mult predilecţia pentru expresia realistă, pentru scena de gen cu notă intimistă. În toată opera lui, Hans Fries se manifestă ca un artist aflat la răscrucea dintre două lumi: cea a goticului tîrziu şi cea a Renaşterii. De altfel frecventa apropiere făcută de istoriografia elveţiană între Hans Fries şi Hans Holbein Bătrînul[60] ar fi de ajuns pentru a sublinia încă o dată specificul dialectic al trecerii de la gotic la Renaştere — sau cvasi-direct — la baroc în pictura elveţiană, şi care duce în fapt la necesitatea de a socoti persistenţele gotice ca o dimensiune a Renaşterii elveţiene. Aceasta pînă şi în pictura Tessin-ului, acolo unde ecourile italiene ale Renaşterii erau familiare şi, prin pictura lombardă, mai direct influente.

Cele două mari personalităţi ale picturii elveţiene de la începutul secolului al XVI-lea, încarnarea cea mai complexă şi în acelaşi timp cea mai vie a suprapunerilor gotic-renascentiste, au fost Urs Graf şi Niklaus Manuel Deutsch. Deşi Urs Graf s-a exprimat în primul rînd în grafică, prin desene şi gravuri, repertoriul lui iconografic, particularităţile lui stilistice, nu mai puţin decît faptul că a lucrat şi proiecte de vitralii laice pentru instituţii şi locuinţe elveţiene, au jucat un rol de seamă în istoria picturii elveţiene.

Scanned with OKEN Scanner

Născut la Solothurn în 1485 (?) și începîndu-și cariera în orfevrărie, ca atîți artiști ai vremii, Urs Graf se stabilește la Basel în 1509, după ce a stat un timp la Strasbourg și Zürich, ca ucenic în atelierul de vitralii al lui Lienhard Trybly [61]. Cultura vizuală a lui Urs Graf este însă înrădăcinată în mediul cultural foarte viu al Rinului de Jos. Acestor contacte și influențe li se adaugă cunoștințele și starea de spirit dobîndite în cursul aventuroaselor participări războinice ca mercenar, după obiceiurile vremii, cînd mercenarii, în special elvețieni, erau foarte căutați de unele sau altele din puterile combatante în Europa. Urs Graf a luat parte în 1513 la expediția spre Dijon apoi la istorica luptă de la Marignano, iar în 1521 îl găsim pornind spre Lombardia. Destinul acesta nu va rămîne singular. Niklaus Manuel Deutsch, din aceeași generație, își va înscrie și el în biografie asemenea performanțe cu un răsunet politic încă mai important. La Urs Graf semnificativă este trăsătura umoristic-satirică foarte pronunțată, impregnată de o notă moralizatoare, care nu are însă nimic de predică în ea, ci dimpotrivă, poartă cu sine ecourile unei experiențe de viață la limita dezmățului și tonul unei bune dispoziții și vitalități cu totul diferite de accentele melancolice ale unui alt spirit aventuros — acesta însă nu învecinat cu eroismul — François Villon. Întreaga documentație — prin desene — asupra unei umanități întîlnite pe traiectoriile războinice: militari, aventurieri, maniaci, nebuni, femei publice — devine purtătoarea unor simboluri și alegorii specifice epocii — și nu numai din arta plastică. În același timp însă — dincolo de sunetul critic — devine purtătoare a unor valori caracteristic elvețiene. Dürrenmatt

Scanned with OKEN Scanner

a vorbit nu o dată despre „nevoia de pozitiv" a culturii elvetice chiar și despre nevoia ei de „eroi pozitivi" [62]. La Urs Graf această nevoie are evident culoarea suculentă a epocii, este concentrată pe ideea virilității curajoase, agresive, lipsită de prejudecăți, încarnată în personajul războinicului abil și puternic. Această imagine — la Urs Graf, parțial și la Niklaus Manuel Deutsch — străpunsă de priviri amuzat-critice, va avea în pictura elvețiană din secolul al XIX-lea și la începutul secolului XX o bogată descendență: la Hodler, Stauffer Bern și, cu anume particularizări, și la Böcklin. Toate aceste elemente apar cu înfățișări asemănătoare și la Niklaus Manuel Deutsch, la acesta însă, acoperite, înăbușite aproape, de rețeaua unor alcătuiri fantastice, care, la rîndul lor, vor genera descendențe. Lectura celor cîteva trăsături de caracter ale viziunii renascentiste elvețiene se face de aceea mai ușor la Urs Graf. În ceea ce privește schițele destinate picturii de vitralii laice, Urs Graf se singularizează. Cu puține excepții, selecția lui iconografică stăruie asupra acelorași motive satiric-moralizatoare, cu predilecție culese de pe teritoriul erotic. Cea mai cunoscută din aceste lucrări este schița de vitraliu intitulată *Aristoteles și Phyllis*, (1521) executată pe sticlă în 1529 de Anthony Glaser. (Landesmuseum din Zürich). Motivul — neobișnuit pentru vitraliile heraldice, îndeobște cuprinzînd figuri de reprezentanți ai breslelor comanditare sau portrete-compoziții ale proprietarilor de casă amatori de vitralii — se înscrie în seria consacrată de Urs Graf temei „puterii femeilor", temă frecvent întîlnită în imagistica și lirica populară a secolului al XVI-lea în zonele germanice și ale Țărilor de Jos [63]. Înge-

Scanned with OKEN Scanner

nuncheat, bătrînul Aristotel, înfățișat cu o barbă lungă și o privire trist-supusă, este mînat cu biciul de o femeie frumoasă și opulentă, așezată, cu toată greutatea, pe spinarea filosofului. Peisajul detaliat, cu precizări realiste, ale vitraliului, nu exista în desenul lui Urs Graf, a cărui viziune aspră și sintetică se rezumă la cîteva însemne peisagistice de o concentrată expresivitate. Încadrarea vitraliului este baroc-somptuoasă, într-o formulare neprevăzută de proiectul lui Urs Graf, totuși ea scoate subliniat în valoare unitatea stilistică a ansamblului și esența renascentist-barocă a viziunii lui Urs Graf. De altfel în ilustrațiile lui de carte apare insistentă folosirea ornamentelor din repertoriul grotescurilor și a altor forme de trecere spre baroc. De aceeași vîrstă cu Urs Graf, Niklaus Manuel, supranumit Deutsch (n. în 1484 la Berna, mort în 1530) se aseamănă cu acesta prin destin, opțiuni biografice și estetice, atitudini și comportament social. Ca și Urs Graf, Niklaus Manuel este un reprezentant al generației supranumite a „tinerilor confederați", marcată de victoria din 1499 a elveților asupra germanilor suabi. Conștiință de sine în spirit renascentist, gustul aventurii, duh eroic, chef de viață izvorît dintr-o acută sensibilitate a „clipei"; de aici, conștiința perisabilității umane și permanenta familiaritate cu moartea, conștiință în care încă răsună și ecouri gotice, sînt trăsături comportamentale ale personalității creatoare puternice și originale a lui Niklaus Manuel, Ele se încarnează în forme artistice care sînt unul din momentele culminante ale picturii elvețiene din toate timpurile. Ca și Urs Graf, Deutsch ia parte, angajat mercenar,

Scanned with OKEN Scanner

la expediții războinice în Italia, la Genova, în slujba regelui Franței (1507), în nordul Italiei (1516 și 1522), dar acțiunile lui dobîndesc alte proporții decît cele ale lui Urs Graf: Niklaus Manuel nu se limitează la transferul experienței războiului în tematica și nota afectivă a picturii și desenelor, ci, din 1523 înainte, optează pentru acțiunea politică, intră în serviciul Confederației, ca guvernator al districtului Erlach, în 1523, dar și cu însărcinări diplomatice, iar începînd din 1528, ca membru al consiliului federal central[64]. Această opțiune fusese precedată de o intensă acțiune publicistică polemică, în spiritul Reformei. Pamflete, farse teatrale de carnaval, poeme, discursuri, rapoarte, — dar și unele desene, încă înaintea instaurării Reformei în Elveția luterană la Berna, calvină la Geneva, prin doctrina lui Zwingli la Zürich — prefigurează o concepție nouă asupra responsabilității morale a individului confruntat cu divinitatea, pe de o parte, și cu realitățile acestei lumi, pe de alta, în deplină libertate de examen a valorilor. Acest aspect este deosebit de important în gîndirea lui Niklaus Manuel, nu numai pentru înțelegerea operei lui, cu multiple sensuri, dar și pentru rolul original al acestei opere în cultura artistică europeană a epocii, oricum atît de bogată în personalități de prim rang. Într-adevăr, implicarea lui Niklaus Manuel în universul social și filosofic al vremii, chiar comparîndu-l cu Dürer, contemporanul său, de care-l leagă atîtea afinități și preocupări comune, are o dimensiune deosebită. Semnificațiile străduinței de afirmare a persoanei umane pornesc la Niklaus Manuel și pe alte drumuri decît pe cele parcurse de experiența marilor renascentiști italieni. Nu trebuie uitat faptul

Scanned with OKEN Scanner

că aceştia au acţionat totuşi în consens cu credinţa catolică, în interiorul universului construit de biserica Romei. Energetismul artiştilor Renaşterii italiene înfrînge desigur presiunea unor norme, dar nu-şi îngăduie accesul la demonie, aşa cum o face, explicit, Niklaus Manuel. Lumea picturilor sale — natură sau oameni — deschide larg — poate pentru prima dată în istoria artei europene — porţile categoriei funestului şi acţiunilor lui. Reevaluarea unor principii şi deprinderi morale, extinderea spaţiului lor de eficacitate, înseamnă pentru Niklaus Manuel pătrunderea, prin investigaţii temerare la vremea aceea, în hăţişurile unei problematici psihologice complicate. În ea se amestecă observaţiile stăruitoare asupra eroticului cu meditaţia asupra voinţei de putere, cu explorări asupra experienţei maleficului, cu studiul mijloacelor de a-l ocoli, de a stăpîni răul. Căutările acestea nu au un caracter de predică, ci se traduc într-un sistem de simboluri a căror forţă stă tocmai în concreteţea, în carnalitatea lor. Ele merg de la semnătura pictorului, adoptată după 1510, în perioada maturizării artistice, cînd începe, ca semn distinctiv, să folosească, odată cu iniţialele, spada elveţiană, pînă la elementele iconografice de primă importanţă sau de detaliu, incluzînd în proiectarea simbolică adesea şi alcătuirea compoziţională. De subliniat este şi faptul că toată această abundenţă de simboluri suculente are în permanenţă în vedere şi o latură a aluziilor sociale şi politice. Este meritul lui Cristoph von Tavel, eminentul biograf al lui Niklaus Manuel, de a fi descifrat noi sensuri simbolice ale imagisticii pictorului. Rămîn de urmărit legăturile propriu-zise ale

Scanned with OKEN Scanner

acestei simbolistici cu ideile lui Zwingli, reformatorul religios a cărui acțiune, concentrată în zona Zürich-ului, căci centrul de iradiere progresivă a personalității lui Zwingli a pornit din conventul Einsiedeln, unde slujea ca preot catolic, și încă devotat autorității papale, a avut ecou, după afirmarea teologiei lui reformatoare, și în cercurile intelectuale ale altor cantoane. Întîlnim — în chip surprinzător — la Zwingli ca și la Niklaus Manuel aceeași importanță acordată factorului erotic în existența umană; la fel ca în iconografia pictorului, legat de ideea puterii feminine devastatoare, demonice, totuși acceptată cu un soi de concesie realistă. În 1518, într-o scrisoare, Zwingli, pe atunci încă în funcție ecleziastică, mărturisește felurite aventuri erotice [65]. Promisiunea de a nu le repeta sună discret, fără crispări. Pentru Zwingli, spre deosebire de Luther, cu a cărui doctrină niciodată nu a fost de acord (disputa teologică dintre ei, de la Marburg, dovedind că există o punte de netrecut între cele două puncte de vedere), păcatul derivat din slăbiciune umană, iar nu din agresiune și orgoliu, este încorporat dialecticii cotidianului, și nu repudiat cu asprime, ca în luteranism. Această trăsătură dă repertoriului iconografic pe motive erotice folosit de Niklaus Manuel dar și de Urs Graf — în multe cazuri coincident — acel caracter de largheță și vitalitate, scutit de rețineri, de inhibări.

Ecoul gîndirii lui Zwingli asupra lui Niklaus Manuel a fost cu atît mai pronunțat, cu cît Zwingli era el însuși cultivat în domeniul artistic; în tinerețe, la Viena, apoi la Basel, studiase și artă pe lîngă teologie. Făcea parte din acea generație elvețiană — era născut tot în 1484, ca și Niklaus Manuel — de uma-

Scanned with OKEN Scanner

nişti pasionaţi de erudiţie şi alte valori ale spiritului, în acelaşi timp însă pasionaţi şi de acţiuni practice cu sens politic şi pedagogic; nu mai puţin nişte frenetici ai trăirii, vitalişti cu forţă şi imaginaţie; temperamente rabelaisiene cu ţinuta intelectuală şi orizontul moral ale unui Erasmus din Rotterdam. Influenţa gîndirii acestuia asupra lui Zwingli ca şi asupra unor artişti de seamă, Niklaus Manuel, Urs Graf, Hans Holbein, este direct analizabilă în scrierile şi în repertoriul de probleme şi motive ale operelor acestora. Este generaţia care a integrat conştiinţa corporalităţii ca dimensiune activă a existenţei umane, ca mediu maleabil, sursă de experinţe cu un rol fundamental în dezvoltarea personalităţii. Aspectul pedagogic al unor preocupări din această arie de probleme se va instaura cu persistenţă în gîndirea filosofică, ştiinţifică, artistică elveţiană. De la Pestalozzi la Lavater, de la Nicolas de Flues la Rudolf Steiner — — adăugînd acestor nume pe cele ale unor figuri de seamă venite din alte ţări, care au locuit şi au lucrat în Elveţia, de la Rousseau la E.L.Kirchner —, senzurile corporalităţii umane vor fi obiect de studiu, nu o dată în stil vizionar, atacînd teritorii-limită ale cunoaşterii organismului omenesc şi ale acţiunii asupra şi cu ajutorul lui. În pictura lui Niklaus Manuel pot fi detectate intenţii în acest sens: celebra compoziţie *Judecata lui Paris* (1516/17) de la Muzeul de artă din Basel oferă un sugestiv exemplu. Mai întîi de aluzie la comunicarea prin fluid magnetic corporal: aici între personajele principale ale picturii, Paris şi Venus; apoi de aluzie la posibilitatea influenţării prin puterea transmisiunii unui limbaj corporal,

Scanned with OKEN Scanner

influență arătată ca malefică în cazurile exacerbate ale puterii feminine. *Tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul* (1513), de la Muzeul de artă din Berna, operează cu elemente, mijloace și aluzii asemănătoare. Între personaje parcă circulă niște emanații energetice devenite stranii prin contradicția dintre esența tragică a faptului relatat și grația pervers-inocentă a personajelor feminine — Salomeea și însoțitoarea ei — victorioasă autoare morală a crimei înfățișate. Este evident că în subtext, în motivul imaginii stă aceeași idee a fascinației și puterii malefice a femeii. Aceste aspecte malefice sînt de altfel ambigue: numeroasele reprezentări de prostituate — uneori sub înfățișarea personajului cunoscut din iconografia statuarei gotice a „fecioarei nebune" sau a vrăjitoarei, poartă cu ele însemne simbolice de identificare și moralizare; în același timp însă atmosfera imaginii este impregnată fie de o melancolie indulgentă — ca în *Judecata lui Paris*, ori în schițele din seria *Fecioarelor nebune*, sau în celebra, admirabila compoziție *Patru personaje feminine alegorice*, de la Kunsthalle din Karlsruhe — fie de o bună dispoziție bonomă, iertătoare, ca în desenul-compoziție *Vrăjitoare purtînd craniul lui Manuel prin aer* (1513), de la Muzeul de artă din Basel. Există un adevărat inventar al simbolurilor erotice interpretabile în contextul metaforelor tradiționale ale epocii — multe de origine folclorică, figurînd în literatura și imagistica populară a Evului Mediu tîrziu și a Renașterii din zona germanică. În acest inventar intră reprezentarea a felurite obiecte și animale ale căror semnificații de acest tip sînt pierdute astăzi. Este meritul cercetătoarei elveține Christiane Andersson[66] de a fi găsit argumentația

Scanned with OKEN Scanner

documentară a unor motive erotice care în imagine pot fi de obicei sesizate intuitiv și prin asociație de idei, dar a căror extensie într-un context istoric, politic, social, cultural iese în evidență abia cu ajutorul dovezilor documentare. Interferențele sociale ale acelor simboluri, în rîndul cărora se înscriu cu un rol important și o serie de gesturi al căror sens este astăzi altul — aceasta presupunînd că ar mai funcționa același tip de gesturi de o anume retorică și un anume ritm proprii, ca orice sistem de gesturi, epocii date — transpun simbolismul erotic pe planul unor semnificații mai largi. Elocvente sînt în privința aceasta controversele științifice referitoare la gestul mîinii întinse — mai precis spus al palmei — frecvent întîlnit la personajele lui Niklaus Manuel, uneori și la Urs Graf. Aceste personaje sînt cel mai adesea războinicul simbriaș, mercenarul și femeia de moravuri ușoare. Comentariile pe marginea gestului alternează între a vorbi despre „cererea de bani", aluzie la condițiile îndeletnicirilor mercenare și a vorbi despre oferta erotică, aluzie la disoluția moravurilor în epocă. Mai verosimil este însă caracterul ambiguu al gestului, și astfel caracterul lui depersonalizat; mai curînd un soi de „insignă" aplicată unui comportament social decît expresia unor stări emoționale personale. La Niklaus Manuel această tendință spre depersonalizarea simbolului, ori de cîte ori imaginea poartă insistent un subtext social, se aliază cu elementele de limbaj fantast propriu pictorului și care constituie, tocmai prin formulările lui suplu și multiplu asociative, partea cea mai originală și atractivă a artei lui. A se autoportretiza sub forma de craniu aflat în mîna unui nud feminin planturos și voios —

Scanned with OKEN Scanner

este vorba de imaginea *Vrăjitoare purtînd craniul lui Manuel prin aer* inspirată de opera lui Dürer cu care dacă-l comparăm îi sesizăm strania unicitate, este pentru pictorul elveţian tot un mod social de expresie. Cu el reia recomandarea moralizatoare — de a şti la ce duce atotputernicia femeii. Edificatoare poate fi şi comparaţia cu pictura unor alţi elveţieni — trei veacuri mai tîrziu — Arnold Böcklin şi Hodler, *Autoportretele cu craniu*. Acolo domină strict emoţia unei confruntări personale cu ideea morţii, fără indicativele sociale şi implicaţiile etice ale tratării aceleiaşi teme în Renaştere şi baroc, la elveţieni mai ales uşor de observat. Frecvenţa temei „dansul morţii" în pictura elveţiană şi chiar faptul că Hans Holbein, în timpul şederii la Basel, a răspuns unei comenzi de acest fel, arată că în aceste zone, încă înaintea perioadei barocului şi a gustului său pentru macabru şi subtextele lui, se manifestă interesul faţă de latura educativ-moralizatoare a temei. Faptul se leagă firesc, prin însăşi data operelor de acest fel şi de problematica teologică a Reformei, în bună măsură de versiunea lui Zwingli, de insistenţa ei pe importanţa mai mare acordată valorilor etice decît celor dogmatice, precum şi pe respectul mai puţin absolut, decît în perioadele anterioare, al ierarhiilor sociale şi autorităţii. Cu rare excepţii, în pictura elveţiană tema morţii se aşează pe ideea egalităţii între stările şi funcţiile sociale, deci a zădărniciei ambiţiilor. În acelaşi timp, tema favorizînd expresia prin contraste, de pildă prin sublinieri şi exacerbări ale unor variate forme de risipă a vitalităţii, a apărut în cadrul acestei imagistici o abundenţă de elemente

Scanned with OKEN Scanner

groteşti fantastice în a căror formulare Niklaus Manuel şi Urs Graf au fost maeştri.

Acţiunea Reformei, care n-a rămas numai teoretică, a avut urmări de ordin practic, grave şi determinante pentru întreaga evoluţie a artei elveţiene, prin înlăturarea comenzilor ecleziastice şi a picturii bisericeşti, iar în chip compensatoriu, prin dezvoltarea genurilor laice: portretistica, pictura de vitralii heraldice, pictura monumentală de faţade, tapiseria cu subiecte laice — aceasta mult cultivată şi în perioada gotică. Dintre portretiştii numeroşi ai epocii se remarcă trei: Hans Asper (1499—1571), Hans Kluber (1535/36— — 1578) şi Tobias Stimmer (1539 — 1584). Primul, considerat de istoriografia elveţiană drept un epigon al marilor reprezentanţi ai goticului, rămîne totuşi un portretist remarcabil, de o frustă şi autentică sinceritate, cu o cromatică decorativ-expresivă, şi pentru privitorul modern, cu o plăcută tentă suprarealist naivă. Influenţat de Holbein numai în unele elemente exterioare ale construcţiei şi compoziţiei portretistice, Asper, în portretele soţilor Holzhalb (1538), azi la Kunsthaus din Zürich, se dovedeşte un pictor original, de savoare rustică. Resursele lui Hans Asper sînt însă variate. Portretul lui Ulrich Stampfer (1540, Kunsthaus, Zürich) are asprimi dürerian echilibrate, iar în alte portrete manifestă un simţ al solemnităţii rangului social mai puţin obişnuit în arta elveţiană a epocii. Este probabil ca această trăsătură să fi fost unul din motivele de atracţie ale numeroasei sale clientele, pe care o preia, la Zürich, după decesul lui Hans Leu. Portretul pe care i l-a făcut în cîteva versiuni lui Zwingli, şi care a rămas imaginea prin excelenţă a mentorului spiritualităţii züricheze, va fi contribuit

Scanned with OKEN Scanner

la renumele lui Asper. O frescă istorică pentru *Primăriile din Solothurn și Berna* (dispărute) și două panouri florale încă păstrate, pentru primăria din Zürich, aduc mărturie și pentru îndemînarea decorativă a lui Asper. Hans Kluber, din Basel, cu o activitate mai puțin abundentă decît Asper, dar și el influențat de Holbein, cu a cărui operă putuse avea contact direct în orașul de pe Rin, se aseamănă cu Asper în privința tipologiei personajelor și a stilisticii sale. *Familia Flaesch* (1559), un portret de grup amintind în compoziție de portretele de grup olandeze, este totuși deosebit de ele prin concepția fiziognomică, ținuta personajelor, atitudinea lor corporală. O modestie rustică, un soi de naivitate solidă în demna ei înțepenire, un anume haz în detalii, lipsite însă de spațiul de transfer suprarealist detectabil în recuzita portretelor lui Asper, situează pictura lui Kluber în zona cu totul specifică a portretisticii burgheze elvețiene. Este o portretistică de „aparat", paralelă celei somptuar-aristocratice franceze sau celei burgheze germane, dar însemnele proprii genului nu poartă numai pecetea rangului social al personajelor, ci și a virtuților lor profesionale și casnice, relevîndu-se astfel o mentalitate în concepția portretului, marcată și ea de aceeași permanentă atenție a culturii elvețiene pentru sugestia moralizatoare. Ea străbate diferențiat, mai accentuată în imaginile reprezentînd femei, ca purtătoare ale virtuților practice. Se confirmă prin aceasta ceva din observația lui Al. Dumas asupra faptului că în beletristica elvețiană elementul de interes îl constituie de obicei personajele feminine, ele încarnînd mai pregnant o serie de trăsături caracteristice, evocatoare ale universului elvețian.

Scanned with OKEN Scanner

Artistul care, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, a ilustrat cu cea mai mare coerență și expresivitate genul portretului burghez, a fost Tobias Stimmer a cărui operă, prezentată în 1984 în ansamblu de Muzeul de artă din Basel, s-a dezvăluit a fi fost una din cele mai reprezentative ale acestei perioade din arta europeană. Elev al lui Hans Asper, Tobias Stimmer, preluînd de la profesorul său spiritul discret predicativ în portretistică, a dovedit, în multiplele forme de expresie pe care le-a cultivat, o înclinare spre monumentalitate, puțin întîlnită pînă atunci la același nivel în pictura elvețiană. Cea mai cunoscută, dintre operele lui Tobias Stimmer, este dublul portret al lui Jakob Schwytzer și al Elisabetei Lochmann (1564, Muzeul de artă din Basel). Monumentalitatea proiectării celor două personaje, demnitatea ținutei lor, căldura sobră și rafinată a cromaticii, precizia discretă a detaliilor evident gîndite cu o conotație simbolică, dau acestei opere prestigiul uneia din capodoperele de caracter ale picturii elvețiene. Instalat după Basel la Strasbourg, și apoi la Baden-Baden, Tobias Stimmer concentrează, într-o nouă înfățișare, trăsăturile culturii și spiritualității acelei zone elvețian-renane cu iradiații sud-vest germane, care, în etapele anterioare, definea în forme decantate, filtrate, esența valorilor culturii europene occidentale în sinteza ei greco-latin creștină.

Lucrările lui Tobias Stimmer din perioada alsaciană și germană sînt mai ales de pictură monumentală. Opera de seamă din acest domeniu rămîne pictura de fațadă a Casei Cavalerului din Schaffhausen (1570), astăzi depusă la Muzeul Allerheiligen din acest oraș. La Schaffhausen atmosfera următoare Reformei

Scanned with OKEN Scanner

era mai puţin crispată şi poruncile de sobrietate mai blînde; ca urmare, comenzi de împodobire a faţadelor în anume măsură şi după gustul italian pentru această pictură de faţade, încă posibile. Astfel, cu renumele dobîndit prin efectuarea unor portrete la Basel, Konstanz şi Strasbourg, Tobias Stimmer obţine din partea aurarului patrician Hans von Waldkirch comanda pentru pictura exterioară a locuinţei lui. Casa, de concepţie arhitecturală gotic-renascentistă, în formatul solemn care nu exclude însă evocarea intimităţii, specific întregii zone renane şi urcînd pînă la Bamberg în Franconia, are interstiţiile ferestrelor faţadei pictate cu scene alegorice şi narative, din repertoriul iconografiei umanist-renascentiste. Viziunea monumentală a formelor, adecvată totuşi caracterului şi dimensiunii imobilului, este de spirit renascentist, cu elemente prebaroce în ornamentică şi evident influenţată de Holbein, şi, indirect, prin acesta, de italieni, de Mantegna. Amintirea lui Dürer, care a fost una din sursele de învăţături pentru Tobias Stimmer, dispare din această pictură de la Schaffhausen. În pictura casei de la Schaffhausen, Tobias Stimmer introduce, în bună tradiţie elveţiană, îndemnuri cetăţeneşti, operînd o translare a motivelor antichizante spre un sens cetăţenesc-patriotic de epocă[67]. Referinţe la istoria unor acte eroice dar şi portretele comanditarului şi ale autorului se află cu discreţie aşezate sub acoperiş. În întreaga operă a lui Tobias Stimmer poate fi urmărit interesul pentru aluziile şi observaţiile moralizatoare, iar scrierea lui *Comedia* — un soi de piesă de carnaval — este în esenţă construită pe astfel de observaţii. Ansamblul de la Schaffhausen, asemănător

Scanned with OKEN Scanner

unor producții — poate influențate chiar de Tobias Stimmer — din aria Strasbourg-ului, a Basel-ului, din alte orașe elvețiene ca Thun — nu are încă funcția iluzionistă, pe care Holbein o realizase cu cîteva decenii mai devreme la Basel, pentru casa denumită a „dansului" *(Zum Tanz)*. Motivele erau încărcate de substanță simbolică; ea circula, ca un semn de recunoaștere, de la un artist la altul. Unul din aceste motive, semnalate de Dieter Koepplin în studiul consacrat picturii fațadelor la Tobias Stimmer, Holbein și Hans Bock[68], este motivul „călărețului". Prin el, comanditarul se vedea „monumentalizat", iar artistul știa, în același timp, să sugereze ipoteza „căderii posibile". Autorul studiului găsește în frecvența motivului o referire — între altele — la *Judecata din urmă* a lui Michelangelo, din Capela Sixtină, unde ideea triumfului este asociată cu ideea căderii. Influentă a fost și ornamentarea picturală a marelui orologiu-ornic al Catedralei din Strasbourg, cu elemente de cosmologie medievală; de asemenea fresca, azi dispărută, pentru sala tronului margrafului din Baden-Baden. În expoziția de la Basel din 1984 au figurat o serie de compoziții pe fundal peisagistic care unesc o deosebită forță imaginativă cu precizia observației și sensibilitatea simțirii și, mereu, prezența simbolurilor. În același timp peisajele cu personaje ale lui Tobias Stimmer, în aliajul bine ponderat de realism, fantezie, înclinare idilică — încă nemanifestă la acea dată în pictura elvețiană — totul nuanțat de o undă de solemnitate, prevestesc rezonabilul rococo elvețian, după cum cuprind străfulgerări preromantice. Unul din admiratorii lui Stimmer, și care nu i-a refuzat sugestiile, a fost Rubens. Un important capitol al creației lui

Scanned with OKEN Scanner

Tobias Stimmer, pe lîngă cel al picturii, desenului și gravurii unde întîlnim, la rîndul ei, influența lui Rubens, îl constituie vitraliile emblematice și heraldice. S-a vorbit uneori și despre elementele manieriste ale unor opere de Stimmer. Pentru a le examina însă — căci ele într-adevăr există — este necesară precizarea că în istoriografia elvețiană de artă, alături de conceptul stilistic-istoric al manierismului ca fenomen premergător și paralel barocului, este folosit, în contextul specific perioadei care a urmat pătrunderii Reformei în variatele ei înfățișări pe teritoriul helvetic, și un alt concept al manierismului ca o formă de conservatorism *sui generis*. Termenul desemnează aici nu un ansamblu de caractere stilistice și iconografice, ci demersul rezultat dintr-un proces istoric, proces determinat din afara sferei artistice, însă cu puternice influențe asupra ei. Dar nici chiar în interiorul acestei aplicabilități a termenului, sensul nu este întotdeauna același, variațiile lui corespunzînd cu situații concrete ale istoriei elvețiene în secolele XVI—XVII. Astfel, rezistența unora din zonele de limbă franceză și ale celor de limbă italiană la adoptarea reformei calvine, luteterane sau zwingliene, a avut ca urmare păstrarea, în acele zone, a imagisticii religioase de toate felurile, însă în condiții de izolare. De aici a decurs fenomenul unei repetiții încăpățînat-precaute, a influențelor catolice și a unei dialectici în salturi, manifestată prin reculuri stilistice — de pildă forme gotice la finele secolului al XVI-lea — iar apoi plonjări neașteptate direct în forme baroce, totul în sinteze ingenuu rustice nu lipsite de farmec, la desfășurarea cărora a jucat un rol și pictura de frescă sau de șevalet naivă, de artiști

Scanned with OKEN Scanner

amatori rustici. Acest fenomen este denumit de mai mulți istoriografi de artă elvețieni manierism și se referă în special la pictura din micile localități ale Tessin-ului, sub persistentă influență a artei milaneze și bologneze, dar și la pictura din Elveția centrală și de est, din localități ale zonei Zug, Rapperswil, Lucerna. Ar fi deci vorba de o „manieră" de a exprima pe căi artistice tendințe combinate de autoapărare și autoafirmare a unei spiritualități care rezistă în condiții de izolare geografică și cu dificultăți de comunicare culturală. Există însă în contextul artei elvețiene un alt fenomen — acesta mai puțin specific — legat de iconografia perioadei renascentist—manierist—baroce și care constă din aspectele ludic-enigmistice ale acestei iconografii, bazată în principal pe alegorii încifrate a căror descifrare devenise o ocupație predilectă în diferite straturi ale societății. Incifrările foarte complicate, cu subtext ocult și straturi simbolice suprapuse, sînt socotite ca ținînd de o viziune manieristă asupra realului și limbajului. Acesta este sensul în care lui Tobias Stimmer i se atribuie trăsături manieriste, în compozițiile gravate sau pictate, ori în desenele pentru vitraliile heraldice, unde într-adevăr asemenea încifrări foarte complicate erau prezente, după cum erau prezente, încă mai frecvente decît în gravuri, subiectele moralizatoare, tratate mai explicit, mai direct, ceea ce se datorează și destinației edificatoare a vitraliilor laice.

Printre urmașii lui Tobias Stimmer la Basel, apar însă și artiști de efectivă viziune manieristă, marcată cu farmec de trăsături caracteristice ambianței elvețiene. Cel mai cunoscut dintre ei este un emul al lui Holbein (deși elev al lui Kluber), Hans Bock (aprox.

Scanned with OKEN Scanner

1550—1624). Portretele și pictura monumentală au constituit principala lui sferă de activitate. Bock este autorul unor fragmente ale picturii murale de la primăria din Basel; spațiile arcadelor ca și pereții portalului de legătură cu curtea interioară, de asemenea unele spații de interior ale edificiului propriu-zis, astăzi restaurate cu numeroase intervenții și modificări, cuprind scene din istoria biblică, alegorii, legende, personaje emblematice etc., în cea mai mare parte aluzive și cu caracter moral-educativ, proslăvind predilect virtuțile civice (1608—1609). Concepția acestor picturi se va perpetua pînă la începutul secolului XX, la Hodler în frescele înfățișînd lupta de la Marignano pentru Landesmuseum din Zürich, și la autorul picturii murale de la primăria din Neuchâtel. Exprimată în formulări stilistice diferite, substanța moralizatoare de tradiție se menține neschimbată în jurul acelorași valori ale unui civism cu puternică tentă religioasă și folosind alegorii și simboluri din repertoriul moștenirii imagistice ale lumii antice greco-romane laolaltă cu motive ale alegorismului istoric național. Personalitatea lui Bock apare însă astăzi mai interesantă în compozițiile de șevalet. În *Băile de la Loesche* (1597, Muzeul din Basel) o scenă cu nuduri feminine și masculine înfățișînd îmbăierea în comun într-un soi de bazin destinat îngrijirii balneologice, există — pe lîngă evidente referiri la *Baia* lui Dürer și la imagini pe teme asemănătoare de Hans Baldung Grien, precum și la stilul școlii de la Fontainebleau cu erotismul lui elegant, căpătînd însă la Bock o notă de franchețe rustică, — un anecdotism local în detaliile narațiunii, pe de o parte, și o tendință către prețiozitate în formele corporale, gesturi și mișcări, pe de alta. Încă mai pro-

Scanned with OKEN Scanner

nunţată apare această tendinţă într-o pictură anterioară ca dată — este vorba de alegoria *Zilei şi a Nopţii* (1586 — Muzeul din Basel). Aici, solidul echilibru renascentist al compoziţiei este totuşi supus unei translaţii ascunse către elongarea formelor, complicarea mişcării, şi înmulţirea simbolurilor. Aparţine tot manierismului elveţian şi Joseph Heintz (1564—1609), venit ca pictor de curte al regelui Rudolf al II-lea, la Praga. Urmele studiilor la Basel cu Hans Bock stăruie în portrete, în care şi apropierile posibile cu portretistica olandeză a epocii sînt numeroase. Unul din exemple — *Autoportretul cu familia* (1600) — sugerează mai multe înţelesuri ale acestor apropieri, prima fiind legată de pătrunderea spiritului protestant în viaţa cotidiană, cu rigorile, cu austeritatea lui, dar şi — în compensaţie adecvată — cu atenţia pentru obiectele cotidianului, simple, umile chiar, lipsite de solemnitate. Contrastul dintre acest portret de grup şi picturile cu subiecte mitologice lucrate în perioada şederii lui Heintz la Roma, unde îi fusese sursă de inspiraţie manieristul Zuccari, şi apoi la Praga, confirmă ieşirea artistului din atmosfera ambianţei protestante şi adaptarea la gustul luxuriant pentru somptuozitate şi rafinamente ale aristocraţiei romane şi pragheze. La Praga, viziunea manieristă a lui Joseph Heintz, evidentă în două cunoscute picturi aflate la Muzeul de artă din Viena, *Curtezană dormind* (1600) şi *Venus şi Adonis* (1605), se impregnează de o accentuată gracilitate, dusă uneori pînă la dulcegărie, caracteristic însemn al unui gust monden-provincial. Pe această latură, influenţa lui Joseph Heintz poate fi urmărită şi în pictura din Transilvania şi a Banatului secolului al XVII-lea şi XVIII-lea. Printre artiştii

Scanned with OKEN Scanner

de interes care au găsit un teren favorabil viziunii de amploare retorică italian-renascentistă, în zonele catolice ale teritoriului helvetic, în special în jurul orașului Lucerna, se află pictorul zürichez Martin Moser, autorul picturii murale pentru capela unei case particulare din Lucerna, pictură înfățișînd parabola bogatului și săracului (1557). Influența lui Altdorfer asupra lucrărilor anterioare ale lui Moser arată tocmai evoluția fenomenului de adaptare la o situație generată de realități de ordin ideologic. În contextul circulației de artiști pe care realitățile Reformei le-a atras, într-un sens și în altul, se află de pildă prezența hughenotului francez — deci protestant refugiat — Humbert Mareschet, care a lucrat la Berna compoziții cu multe personaje, fie pe teme biblice, fie cu un subiect documentar-istoric. *Zidirea Bernei* (1584-86, astăzi la Muzeul de istorie din Berna), înrudită prin concepția asupra raporturilor dintre ansamblu și detalii cu gravurile documentare—vedute ale epocii, are o notă pronunțat constructivă, dominată de forme geometrice ritmic organizate, mult mai aproape de viziunea formei de expresie constructive la italieni — de la Giotto la Paolo Uccello — decît de spiritul goticului tîrziu și al Renașterii din Elveția și Germania. Lui Mareschet i-a fost încredințată și ornamentarea cu picturi murale a Sălii Sfatului Cetățenesc de la Primăria din Berna. Este semnificativ pentru specificul mentalității și spiritualității berneze succesul unui artist în a cărui gîndire se interferează atîtea elemente ale concepției protestante despre viață, dar și gustul pronunțat și experiența culturii italiene și franceze de sorginte catolică. Dualitățile acestea, abil integrate, sînt vizibile în multe aspecte ale vieții din Berna seco-

Scanned with OKEN Scanner

lelor XVI—XVII. Pînă și atitudinea în problemele cele mai dogmatic-riguroase ale epocii, cele ale practicii calvinismului, a luat la Berna forme mai atenuate, de echilibrare și potolire, printr-o binevoitoare circumspecție, a patimilor ideologic-teologice. Astfel, într-una din disputele conflictuale de acest fel, în care forurile din Basel au fost foarte aspre, iar cele din Zürich indiferente, de la Berna venea sfatul de „a se proceda nu cu rigoare, ci cu admonestări frățești și argumente creștinești"... Rezultatul intervenției, pozitiv pentru acuzații de eroare, se referă la „cererea seniorilor din Berna"[69]. Atmosfera pe care o exprimă simptomatic acea întîmplare se va reflecta în mai multe împrejurări ale vieții artistice elvețiene, pînă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cînd ceva din supleţea și receptivitatea de pînă atunci se va pierde pentru un timp. Jost Amman (1539—1591), deși celebru în primul rînd ca gravor de foi volante și ilustrații alegorice, moralizatoare, de divertisment, care au inundat localitățile germane și de limbă germană ale teritoriului elvețian, a fost cînd și cînd pictor portretist, ale cărui opere de acest fel, puține și puțin cunoscute, au o forță neobișnuită și nu lipsită de elemente stranii. Așa apare portretul unui *Stăpîn de monetărie* (Kunsthaus, Zürich), atribuit lui Jost Amman, și pe bună dreptate, dacă se ține seamă de raportarea posibilă la tipologia fiziognomică a multora dintre gravurile lui.

Deși compoziția istorică și mitologică în secolul al XVII-lea a înregistrat nume mari îndeosebi în Tessin, cercetări recente[70] au readus în circulație pe Joseph Werner născut la Basel (1637—1710), care între o tinerețe petrecută la Berna și o reîntoarcere tîrzie tot în acest oraș unde a fondat o academie de pictură, prima

de acest fel din Elveţia, a străbătut, ca şi alţi artişti elveţieni, ţări şi oraşe. În atelierul lui Merian la Frankfurt pe Main, zece ani la Roma, un timp la Versailles pe lîngă oficialul Lebrun; apoi la Augsburg şi în sfîrşit la Berlin, ca fondator şi director al Academiei de artă, asupra personalităţii lui Werner se exercită influenţe diferite, care se contopesc unitar fără a-i şterbi trăsăturile unui talent cu înclinare — iarăşi ca şi a altor conaţionali — pentru straniu şi fantastic. Opera lui Werner, foarte variată, deşi nu foarte bogată, cuprinde scene mitologice de o eleganţă uşor perversă, prefigurînd pictura franceză a rococo-ului (*Diana odihnindu-se*, 1663 — Landesmuseum din Zürich), iar pentru Primăria din Berna, o *Alegorie a Justiţiei* şi o *Alegorie a oraşului Berna cu Fericirea şi Fidelitatea*, concepute în spiritul somptuar, autoritar şi teatral al barocului francez şi italian. În *Alegoria Justiţiei* (1662, Berna, Muzeul de artă) apar însă şi elemente marcate de o fantezie cu reminiscenţe manieriste, dar şi discret frivole. Dezlănţuiri ale înclinării spre fantastic, cu priviri retrospective către Urs Graf, îşi fac loc mai ales în desenele din seria *Vrăjitoarelor* şi a *Căutătorilor de comori*, personaje imaginare, macabru—fantastice. Unii cercetători îl socotesc drept un premergător al lui J. H. Füssli, datorită şi unor asemănări între *Legămîntul Grütli* şi pictura cu acelaşi subiect, de altfel cu caracter de emblemă naţională în imagistica elveţiană, realizată de Füssli cu un veac mai tîrziu.

În Tessin, pictura religioasă rămîne dominantă, în formulele predilecte ale inspiraţiei din modelele Italiei de Nord. Printre operele al căror farmec este susţinut şi multiplicat de ambianţa cu totul particulară, puţin stranie, solemnă şi naivă în acelaşi timp, care

Scanned with OKEN Scanner

l-a reținut pe Hermann Hesse și nu numai pe el, a localităților din Tessin, se relevă pictura bisericii din Gandria (1524), de o atît de pură și cucernică eleganță; *Cina cea de taină* din biserica de la Ponte Capriasca, de inspirație direct leonardescă (altarul bisericii aflîndu-se astăzi la Landesmuseum din Zürich); ciclul *Sf. Ioan Botezătorul* al bisericii Madonna del Sasso de la Morcote de G. B. Tarelli în colaborare cu discipolul său Caresano. La începutul secolului al XVII-lea, Giovanni Serodine din Ascona va afirma un renume de durată, considerat fiind de Roberto Longhi drept „unul din cei mai mari artiști ai secolului al XVII-lea italian". Adept al caravagismului, Serodine își păstrează intactă originalitatea, amestec de expresivitate pasională, senzualitate și înclinare spre contemplare și meditație, mai aproape de școala spaniolă a epocii încă decît de italieni. Compoziția care încarnează tocmai această sinteză spirituală este compoziția în două registre *Incoronarea Fecioarei* și *Giulgiul* (1625—1630) de la Biserica Parohială din Ascona. Pictura este gîndită monumental sub aspectul formelor, și dramatic din punctul de vedere al culorii, dominanta fiind un roșu sîngeriu plin de mișcare și totuși solemn. Realist în portretizare, cu tot patetismul gesticulației și folosirea unor simboluri ale retoricii barocului, Serodine a lăsat mai multe lucrări de mici dimensiuni foarte prețuite cum sînt *Sf. Petru în închisoare* (1625—1626) de la Pinacoteca din Rancate si portretul tatălui său ca Sf. Toma (1628), de la Muzeul din Lugano. Cu opere prezente în muzee europene Pier Francesco Mola (1612—1660) este un reprezentant al caravagismului în Tessin. *Socrate învățător* (1655), Museo Civico di Belle Arti la Lugano) solicită interesul iconografic:

Scanned with OKEN Scanner

Socrate arată ca un călugăr capucin sau franciscan; elevii, cu figuri amintind de plasticitatea lui Poussin pe care s-ar putea ca Mola să-l fi cunoscut la Roma, se privesc într-o oglindă cu certe funcţii simbolice, preluate din manierism, referitoare la sensurile duble ale realului şi la cunoaşterea intermediată. De la Mola au rămas şi numeroase desene, de o vervă şi de o concentrare expresivă surprinzător înrudită cu cea a desenelor lui Rembrandt.

Vitraliul heraldic elveţian în secolele XV–XVII

Prin originalitatea, funcţia şi amploarea dezvoltării lui pe teritoriul elveţian — în special în partea nordică, centrală şi vestică — vitraliul heraldic, alegoric, destinat edificiului public sau casnic, se înscrie ca un capitol dintre cele mai caracteristice ale istoriei culturii şi mentalităţii elveţiene[71]. Descendent, pe plan tehnic, din vitraliul bisericesc gotic — deşi chiar pe această latură modificările apărute sînt structurale — vitraliul heraldic din perioada situată între ultimul pătrar al secolului al XV-lea şi mijlocul secolului al XVII-lea rămîne înrudit, prin spirit ca şi prin destinaţia sa, cu pictura şi cu grafica epocii din care în mare măsură îşi extrage tematica şi concepţia compoziţională. Este un gen care, investind valori sociale şi existenţiale decisive pentru societatea elveţiană a epocii—la toate nivelurile—a dobîndit o răspîndire aproape ajunsă la rang de normă a standing-ului nu numai social dar şi moral. Astfel orice proprietar de

Scanned with OKEN Scanner

locuință — fie la țară, fie la oraș — orice corporație, asociație de breaslă, comunitate religioasă, instituție civilă cu caracter administrativ, instituție de învățămînt, considera drept obligație socială, drept manifest al conștiinței de sine și mărturisirii de mîndră apartenență la comunitatea profesională cantonală sau „confederală" faptul de a comanda pentru sine sau pentru a-l dărui, un vitraliu heraldic, denumit, tocmai din cauza răspîndirii lui și „vitraliu elvețian". Varietatea utilizărilor a atras după sine și varietatea formulelor, elementul propriu-zis heraldic — el însuși simptomatic pentru mentalitatea care a generat vitraliile — rămînînd stăruitor în centrul atenției. Diversitatea este mai întîi de dimensiune; în a doua jumătate a secolului al XV-lea se înmulțesc vitraliile de dimensiuni mici, care sînt și cele mai originale și atractive. Adaptarea stilistică la dominantele istorice este și ea notorie. Mixtura gotic-renascentistă, atît de frecventă în pictura și grafica elvețiană, nu lipsește nici din arta vitraliului; intervențiile manieriste numeroase, îndeosebi de ordin iconografic, mult gustate de public; barocul își pune și el amprenta la începutul secolului al XVII-lea, dar odată cu el se ivește și declinul rapid al vitraliului de interior; somptuozitățile baroce nu par să-i priiască. Cea mai puternică sursă de diferențiere rămîne însă programul iconografic determinat de tema propusă de comanditar, la care se adaugă o mare libertate a fanteziei și gustului personal al artisului. Acest artist era însă, de cele mai multe ori, un cuplu compus din cel care desena proiectul și cel care executa tehnic pictura pe sticlă, tehnică în care s-a renunțat la vechiul procedeu gotic al cadrelor de plumb, înlocuit fiind cu procedee suple, de pictare propriu-zisă a sticlei.

Scanned with OKEN Scanner

Diviziunea sarcinilor s-a accentuat pe măsura extinderii acelei adevărate mode a vitraliului alegoric; mai toate numele mari ale picturii elveţiene aveau la activul lor proiecte pentru asemenea vitralii: Niklaus Manuel Deutsch, Urs Graf, Tobias Stimmer, Daniel Lindtmeyer, dar mai ales Holbein, ale cărui modele erau cele mai căutate de artizanii picturii de vitraliu. Caracterul laic era predominant, dar nu exclusiv; multe vitralii amestecau teme istorice şi sociale, cu alegorii şi simboluri religioase, cu recuzită emblematică şi peisagistică. Portretele comanditarilor sau ale destinatarilor nu joacă un rol de prim ordin; blazoanele însă unul indispensabil. Din toată această deprindere de a uni disparatul, fiecare porţiune de real ori imaginar corelîndu-se strîns cu experienţe, mituri, obiceiuri locale adînc înrădăcinate, au rezultat cîteva capodopere ale genului, prin autenticitatea lor nesofisticată şi expresivitatea plurivalentă. În lucrările aflate în colecţiile Muzeului din Zürich, ale Muzeului de istorie din Berna şi Basel, ale mănăstirilor din Wettingen şi Muri, ale primăriilor din Basel, Lausanne, Stein am Rhein se poate urmări evoluţia tematică, stilistică şi concepţia compoziţională a vitraliului de interior. Ele sînt influenţate tot mai mult şi de funcţia decorativ-psihologică a acestor imagini puternic şi viu colorate, a căror încadrare firesc funcţională în pereţii camerelor de construcţie predominant gotică, joase, cu lumină puţină, aducea o adevărată explozie de efecte înviorătoare, de căldură şi bună dispoziţie. Reconstituirea, în cadrul Muzeului naţional din Zürich, a unor asemenea încăperi din secolul al XVI-lea ornate, în locul ferestrelor, cu mici vitralii heraldice, schiţează şi explică amploarea succesului unui gen artistic cu

Scanned with OKEN Scanner

semnificații în același timp politice, sociale și cu un puternic impact asupra vieții de interior a tuturor straturilor societății. Evoluția merge de la atenția prioritar acordată elementului heraldic și decorativ, emblemelor și purtătorilor lor, către narație și peisaj care, ca fundal, va înlocui tot mai mult pe cel alcătuit din modele de draperie imprimată. Vor defila astfel scene de judecată, reuniuni de breaslă, ospețe profesionale, portrete de familie cu îmbrăcămintea și însemnele rolurilor, mici scene de gen — interesante și documentar — în partea superioară a compozițiilor. Aceste teme vor fi reluate și de vitraliile de interior țărănești care, ca în atîtea alte împrejurări, transpun prin artiști amatori, la scară rurală, realizări de succes și răspîndire ale artei profesioniste. Totodată, factorul decorativ va cîștiga în importanță pe altă cale — stilistică —, integrînd din complicatul repertoriu al ornamenticii renascentiste și manieriste, elemente zoo- și antropomorfe, cu preferință marcată pentru cele fantastice. Acest mod de a înțelege decorația va îndeplini de fapt un rol mai ales alegoric în concepția edificator-pedagogică a artei vitraliului de interior. În toate etapele vitraliului, legăturile iconografice cu gravura sînt persistent vizibile; originea lor situîndu-se atît în influența „cronicilor în imagini" (cea mai celebră dintre ele fiind *Cronica din Lucerna* a lui Dietbold Schilling — 1513) cît și — mai tîrziu — a foilor volante care ofereau simboluri și subtexte narative, în sinteze strînse, disponibile unei lecturi tentante pe măsura sensibilității și gustului vremii pentru anecdotă, predică moralizatoare, fantezie cu enigme, pentru înzestrarea copioasă cu ornamente și referiri precis documentare.

Scanned with OKEN Scanner

Printre operele de valoare ale vitraliului elveţian din secolele XVI—XVII, şi caracteristice pentru fiecare perioadă, se află datînd de la începutul secolului XVI aşa-numitul *Vitraliu heraldic din Zug* (1501, azi la Muzeul de istorie din Basel) de Lukas Zeiner, unul din artiştii apreciaţi ai picturii de vitraliu. Folosind întreaga recuzită clasică a genului, Zeiner încadrează imaginea într-un portal auriu gotico-renascentist, şi, pe un fundal „textil" negru cu ornamente mari roşii, aşază în centru blazonul cu vultur bicefal, păzit de doi tineri plasaţi într-o ingenioasă simetrie de ritm, nu şi de identitate absolută a poziţiilor, îmbrăcaţi după moda vremii, prevestind gracilităţi şi exagerări manieriste, sprijiniţi pe carelajul — şi el emblematic — al podelei. Concepţia ansamblului este simplă şi clară. Tot lui Lukas Zeiner i se atribuie un vitraliu din 1502, comandat de cavalerul Hans von Rümlang pe tema *Fecioarei cu licornă*. Aici artistul a operat cu un calambur imagistic, blazonul familiei fiind tocmai licorna. Spiritul imaginii şi concepţia compoziţională se apropie de tapiseriile elveţiene, prin pronunţatul caracter ornamental şi îngenuitatea sentimentului. La o dată apropiată însă — în 1515 — un alt cunoscut autor de vitralii, Hans Funk, aparţinînd cercului artistic din Berna, cu certitudine nu numai influenţat de Niklaus Manuel dar şi folosind direct proiecte-desen ale acestuia, adoptă un stil mai pretenţios, complicat, în chip aproape amuzant amestecat cu formulări iconografice apropiate tipologiei portretistice ţărăneşti. Astfel se înfăţişează un vitraliu mixt, cu blazoane şi sfinţi, destinat bisericii din Jegenstorf — din apropierea Bernei. Tot de Hans Funk se presupune a fi fost executat, după desenul lui Niklaus Manuel, (fiindcă

Scanned with OKEN Scanner

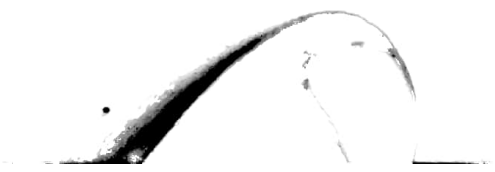
include o temă frecvent tratată de acesta) vitraliul *Confederatul elveţian bătrîn şi cel tînăr* (1539, Muzeul de istorie din Berna). Tema vitraliului — la modă cu două decenii mai devreme — exprima ideea comparaţiei între mentalităţile a două generaţii: cea care, prin virtuţile practice şi morale ale simplităţii şi moderaţiunii, pregătise constituirea şi înflorirea Confederaţiei, şi generaţia de curaj în toate direcţiile, de la curajul militar la excentricitatea vestimentară şi de moravuri, generaţie ale cărei contribuţii la creşterea puterii şi renumelui Confederaţiei au fost apreciabile. De aceea, înfăţişarea temei în vitraliul lui Funk, nu are de fel accentele uşor batjocoritoare pe care le avea, la vremea lui Niklaus Manuel şi Urs, Graf, imaginea luptătorului mercenar sau nu, înzorzonat cu o costumaţie ostentativă şi pretenţioasă, încărcată de simboluri. Vitraliul reduce importanţa blazoanelor în compoziţie, mărind în schimb dimensiunea şi rolul fragmentului superior destinat naraţiei, şi care aici este consacrat, într-o formulare de altfel convenţională, unei scene de luptă. După un proiect de Urs Graf, Antony Glaser, un alt nume de seamă al artei vitraliului laic, activ la Basel, a realizat în 1529 vitraliul *Aristotel şi Phyllis* (Muzeul naţional din Zürich). Încadrarea clasică în portalul de arhitectură, de astă dată bogat renascentistă, adăposteşte nu blazoane şi embleme, ci imaginea adesea întîlnită în pictură, grafică şi literatură, încă de la sfîrşitul secolului al XV-lea, atotputerniciei demonice a femeii. Imaginea este în întregime instalată în peisajul care nu serveşte doar de fundal, ci are şi o funcţie decorativă. Vitralii de valoare a lucrat Antony Glaser în special după desene-proiect de Hans Holbein cel Tînăr. Unul, strict heraldic, este vitraliul abatelui

Scanned with OKEN Scanner

Georg din Murbach[72] (1520 — Muzeul de istorie din Basel), în care întreg centrul imaginii este ocupat de blazon și însemnele puterii ecleziastice. Portalul, somptuos și foarte încărcat cu elemente iconografice renascentist manieriste — ghirlande, amorași, portrete, vegetație stilizată etc. — lasă totuși un loc minim, dar nu lipsit de o funcție de contrast și surpriză, unor rudimente peisagistice, de o stranie limpezime fantastic—suprarealistă. Un altul este vitraliul heraldic al împăratului Henric al II-lea (1519—1520, azi la Wettingen) cu o structură componistică axată pe efecte perspectivice complicate și repartizarea neobișnuită a elementelor cerute în asemenea vitralii. Blazonul se află în extrema stîngă a imaginii, ascunzînd acolo peisajul; centrul este rezervat personajului imperial cu vestimentație și ținută de reminiscență gotică, și purtînd în mîini, ca figurile votive, o biserică. Lukas Schwarz este autorul impresionantei serii de vitralii heraldice și religioase ale catedralei din Berna; la Karl von Egeri, activ la Zürich, și el influențat de modelele lui Holbein, încep să apară simptome manieriste. Vitraliile primăriei din Stein am Rhein, cît și cele de la biserica mănăstirii din Muri cuprind, odată cu semnele virtuozității meșteșugărești, tot felul de inovații iconografice. Așa este vitraliul mixt al *Aducerii la Templu* (1557), unde în mijloc tronează blazonul zonei Unterwalden, compus după toate regulile genului, în timp ce cadrul cu întortochieri manieriste scoate în evidență importanța unui personaj secundar, străin de acțiunea tematică — dar adesea prezentat de iconografia elvețiană; este vorba de călugărul Nicolas de Flües — fratele Klaus, legendarul taumaturg și gînditor politic din secolul

al XV-lea, în jurul căruia s-a dezvoltat o întreagă hagiografie literară și imagistică[73]. Vitraliului alegoric cu substanță retorică moralizatoare i se va dedica și Ludwig Ringler, de la care a rămas caracteristicul vitraliu al facultății de teologie din Basel, din camera „Regenței". Reprezentarea este înțesată cu personaje alegorice și simboluri predicative și educative. După Holbein, cel mai căutat autor de desene pentru vitraliu a fost pictorul Daniel Lindtmeyer, elev al lui Tobias Stimmer. În aceste desene, lucrate după 1571, Lindtmeyer își afirmă fantezia debordantă, care rupe toate convențiile și normele genului; un exemplu îl oferă *Fortuna* (1580, Landesmuseum din Zürich), unde elementul heraldic este cu totul încifrat, înecat în profuziunea unui dans al vegetației de un ritm îndrăcit, în jurul opulentului nud al *Fortunei*, căreia i se opune, agresiv, simbolul baroc al unui craniu din care crește, fantastic, un copac. La sfîrșitul secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea dobîndește un rol tot mai important înfățișarea documentară a scenelor din viața de toate zilele. Astfel de vitralii au lăsat la Zürich, Christoph Murer, și la Basel, Hieronymus Vischer, al cărui vitraliu *Ospățul breslei grădinarilor* (1615, Muzeul de Istorie din Basel) este o fermecătoare și hazoasă descriere a unor munci și divertismente din epocă. În cursul secolului al XVII-lea, noile forme de arhitectură mai pretențioasă a interioarelor, publice sau particulare, reduc pînă la anihilare rolul vitraliilor, care mai persistă un timp doar în mediul rural, în casele cu plafoane joase și bîrne aparente.

Ecoul înfloritoarei creații de vitralii heraldice a fost, în epocă, puternic mai ales în Alsacia, unde, la Strasbourg, se afla nu numai un centru de iradiere culturală



Scanned with OKEN Scanner

dar și un nod de întîlnire și circulație pentru artiștii și artizanii țărilor din Europa apuseană și centrală. Apar de asemeni astfel de vitralii în Germania de Sud și în Austria, nicăieri însă la gradul de răspîndire, varietate și semnificație politică și socială ca în Elveția. Ecouri vor exista și în desfășurarea istorică a artei elvețiene, mult după ce vitraliul heraldic va fi încetat de a funcționa ca formă de expresie. Fragmente iconografice, dar îndeosebi fondul spiritual, sistemul de valori care au generat și susținut dezvoltarea vitraliului heraldic vor putea fi regăsite în forme directe sau învăluite în tot cursul evoluției artei în Elveția. Cea mai vizibilă regăsire va avea loc în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, după marele eveniment politic al constituirii moderne a Confederației, în 1848. Reînvierea interesului, în perioada următoare evenimentului, pentru arta pe teme istorice și pentru așa-numita „Heimatkunst", arta-expresie a „sentimentului local" incluzînd peisajul natural și uman, a produs și o firească reînnoire față de tematica vitraliilor, cîndva atît de apropiată în substanța ei axiologică de unele din problemele pe care și le puneau artiștii elvețieni ai secolului al XIX-lea. Doi din cei mai reprezentativi, Ferdinand Hodler și Albert Welti, vor găsi în imaginile heraldice, în repertoriul de motive ca și în structura lor, o sursă de inspirație. Este un aspect al picturii, dar și sculpturii și arhitecturii elvețiene din secolul al XIX-lea, care nerecunoscut fiind în izvoarele și sensurile lui adînci a stat la originea multor neînțelegeri și de aici greșitor interpretări și aprecieri ale acestei arte.

Scanned with OKEN Scanner

IV

Secolul al XVIII-lea în Elveţia — portretul unui spaţiu de umanitate şi cultură

Ecloziunea unui mit elveţian în componenţa căruia vor intra valori şi tîlcuri ale cunoaşterii naturii şi plăcerilor legate de ea — valori politice, sociale, valori filosofico-literare, dar şi valori ale culturii unei vieţi de societate, ale unui nou stil de mondenitate mult diferit de stilul francez al curţii lui Ludovic al XIV-lea, valori religioase — aparţine secolului al XVIII-lea, şi va fi — pînă la un punct — exprimată îm operele de artă şi nu numai în cele de înaltă cultură plastică, ci şi în genurile de mare răspîndire. Imaginile de interes turistic, de succes popular, cum au fost vedutele gravate elveţiene, acuarelele înfăţişînd scene de petrecere sau pur şi simplu personaje în costumele diferitelor cantoane, vor lua parte la această ecloziune. Ea a fost înregistrată în special pe latura ei „propagandistică" — de afirmare a „imaginii elveţiene" şi pătrunderii ei în conştiinţa europeană. Într- adevăr, în cursul acelui secol a luat o amploare încă şi mai mare grafica — documentară şi artistică, foile volante ca şi ilustraţia de carte. Este epoca de reînviere a gloriei

Scanned with OKEN Scanner

lui Matthäus Merian Bătrînul. Datorită lui Merian și numeroșilor săi discipoli, imaginea peisajului elvețian a început să dobîndească un statut aureolat turistic, determinînd, prin colecțiile topografice răspîndite în straturi largi ale populației, o afluență de curioși doritori să viziteze impresionantele alcătuiri ale naturii elveține. Nu mai puțin influente au fost gravurile — dar și desenele și picturile lui Felix Meyer din Winterthur (1653—1713). Stilistic vorbind apropiată de peisagistica olandeză și germană a epocii, viziunea lui Felix Meyer este impregnată de o atmosferă nouă, din care străbat experiențe și deprinderi ale observației naturii cu ochi științific. Felix Meyer făcea parte din cercul medicului și naturalistului Jakob Scheuchzen din Zürich, harnic cercetător al zonelor montane elvețiene, era prieten și cu naturalistul italian L.F. Marsigli, care îi comandă pictorului peisaje cu munți, ghețari și cascade, pentru documentarea științifică. În același timp apăreau la Felix Meyer semne precursoare ale gustului romantic pentru „pitoresc" și „interesant". În carnetele lui cu schițe de călătorie notează predilecția pentru „regiunile interesante" spectaculoase. Populate și cu personaje, peisajele gravate ale lui Felix Meyer vor fi avut ecou, prin intermediul numeroșilor călători englezi în Elveția, în peisagistica grafică a preromantismului și romantismului englez. Răspîndirea picturii pe email — miniaturi portretistice și peisagistice, cutii, ceasornice, mobilier cu încrustații de email pictat, care au făcut faima artei elvețiene în secolul al XVIII-lea, îndeosebi la Geneva, au început să se afirme încă din secolul al XVII-lea. Ca și gravura, pictura pe email exprimă direct starea idealurilor și a moravurilor, înclinărilor de viață

Scanned with OKEN Scanner

cotidiană a unei societăți, permițînd totodată identificarea, în subtext, a straturilor mai profunde de motivație ale preferințelor artistice. În perioada experienței, marcată de interdicțiile Reformei calviniste și zwingliene, prin care toate genurile artei somptuare au fost oprite din considerente moral-educative, acele replici, modeste ca dimensiuni și discrete ca înfățișare, ale foii gravate, ale miniaturii, ale cahlei de sobă, au preluat funcții de conservare și translare a sensibilității și culturii estetice. Din abundenta producție de picturi pe email, sînt renumite prin calitatea și influența lor portretele lui Jean Petitot (1607—1690) genevez stabilit vreme îndelungată în Anglia și Franța unde lucrează la curtea lui Charles I și a lui Ludovic al XIV-lea. De atunci datează portretul cardinalului Mazarin și al Anei de Austria. Petitot a colaborat îndeaproape cu Jacques Bordier (1616—1684), amîndoi influențați de Van Dyck și de miniaturiștii englezi. *Portretul unei doamne englezoaice* de Bordier atestă aceste influențe, dar și caracterele unei ingenuități străine spiritului mai modern al portretisticii lui Van Dyck. Atît Bordier cît și Petitot acordă încă un rol de seamă ramei miniaturii,—ca o supraviețuire somptuară — împodobind-o cu o bogată ornamentație florală de gust baroc. Ulterior, aceste rame vor dispărea cu totul sau vor fi reduse la o minimă prezență decorativă.

Nu se cunosc în secolul al XVII-lea elvețian — poate pînă la rezultatele cercetărilor în ce-l privește — opere de seamă ale picturii de șevalet și monumentale, excepție făcînd Tessin-ul, în mare măsură tributar artei italiene din Nord. Acolo, pe lîngă pictura lui Serodine și Mola din secolul al XVII-lea se află cîteva valoroase

Scanned with OKEN Scanner

ansambluri de pictură monumentală: cu decoruri iluzioniste în biserica Madonna dei Ghirli din Campione, de Isidoro Bianchi (1602—1690), și altare pictate în viziune barocă de artiști ai familiei Torriani din Mendrisio, la comanda unor biserici din Elveția alemanică.

Imaginea multiformă a secolului al XVIII-lea european, multiformă mai ales în straturi, căci puține perioade ale istoriei culturii acestui continent au cunoscut o asemenea omogenitate a înfățișării exterioare, a atins în Elveția unul din momentele cele mai expresive și mai luminoase. O convertire are loc, pe cît de profundă, pe atît de firească, de la mentalitatea aspru ascetică dominată de prescrierile de viață calvine, sau ale altor forme protestante, prin care se eliminau toate însemnele micilor sau marilor vanități umane și prilejurile de a le exterioriza social, la o concepție temperat-indulgentă asupra vieții, cu respectarea încă a convențiilor, dar plină de bunăvoință mărturisită față de gustul pentru fericirea umană terestră și în același timp, de naivă încredere îm posibilitățile ei. Două teste de epocă, puse față în față, ne lasă să măsurăm distanțele. În 1739, o circulară încă proclama la Geneva că „sînt interzise toate busturile sau statuile slujind la ornarea interiorului sau exteriorului, locuințelor, orice pictură scumpă destinată acelorași scopuri, orice expunere mai mare — de paradă — a porțelanurilor, exceptînd doar cestile uzuale, care să nu depășească prețul, de 25 franci". În 1788 însă, la moartea lui Salomon Gessner (poetul și desenatorul elvețian cel mai cunoscut și admirat în Europa secolului al XVIII-lea), vorbitorul care în cadrul „So-

Scanned with OKEN Scanner

cietății Helvetice"[74] îl omagia, făcea totodată o altă teorie a valorilor de bază ale concepției elveține despre viață la data respectivă. Operele lui Gessner, se spunea „exprimă idealul tot atît de fermecător al frumuseții morale ca și al celei fizice; aceste opere contribuie la formarea unor oameni a căror prezență ar fi deajuns ca un deșert să se poată transforma în paradis". Cuvintele acestea cuprindeau o concluzie care se referea la stări de spirit cultivate în cotidianul ca și în cultura elvețiană încă de la mijlocul secolului al XVIII-lea. Încă din 1760 „Societatea Helvetică" statuta principii politico-morale și promova moduri de comportament caracteristice unui stil de viață în care respectul valorilor cetățenești, ordinea în moravuri și bucuria de a trăi în libertate, ingenuitate și chiar utopie se contopeau armonic. Ideii că la temelia jurămîntului federal stă „intenția tuturor de a fi oameni leali și cetățeni utili patriei", „Societatea Helvetică", socotită o reuniune a elitelor patriotismului elvețian, îi adaugă declarația lui Gessner privind dreptul „tuturor de a beneficia de aceeași fericire" ca și pe cea subliniind importanța „relațiilor cordiale, a sociabilității" între membrii societății, menite să desăvîrșească neîncetat buna noastră stare cu totul deosebită și generală". Este semnificativă această includere a valorii economice personalizate, ca valoare a fericirii individuale în contextul cultivării tradiționale a unor idealuri de sobrietate și modestie care împlineau două veacuri de existență; la fel de semnificativă și în contextul bine calculatei profeții făcute de Gessner relativ la universul culturii. „Artele și știința și tot ceea ce este frumos și de folos societății umane se vor răspîndi ca o binecuvîntată zi de vară peste văile și

Scanned with OKEN Scanner

munții noștrii"[75]. Aici spiritul vremii se face pe deplin simțit, mereu însă colorat de iarăși tradiționala a tot prezență elvețiană a factorului pedagogic cetățenesc. Pe acest fundal de valori constituite într-o adevărată armătură de zale fin țesută, dar solidă, a viziunii idilic-utopice, a împăcării cu realul și certitudinii că există binele în univers, apare în activitatea „Societății Helvetice" simptomatică pentru multe alte grupări (nu numai la Zürich și Basel), și trăsătura sociabilității cordiale, conversativ-distractive, purtînd semnele descendenței din Saloanele franceze ale secolului al XVII-lea și al XVIII-lea. Este o trăsătură care s-a dezvoltat în mediul numeroaselor contacte și prezențe internaționale prelungite din Elveția secolului al XVIII-lea. În special la acest capitol se pot urmări unele deosebiri de atmosferă dintre mentalitatea züricheză și cea geneveză — Zürich-ul și Geneva concentrînd în secolul al XVIII-lea, rolul de iradiant cultural și politico-social pe care Berna și Basel-ul l-au avut în secolele XV—XVII și-l vor redobîndi abia în secolul XIX. Deși atît pentru Geneva cît și pentru Zürich era un titlu de glorie acela de a se putea considera centre ale „*bel-esprit*"-ului, — deci ale unei culturi și de societate, nu numai de conținut și aspirație, diferențele de mentalitate, provenite din legăturile mai accentuate ale Genevei cu Franța, în special cu Parisul, deci cu literații și filosofii francezi, și din legăturile Zürich-ului cu orașe, case de edituri germane și scriitori, filosofi, oameni de știință din Germania — dau o pluralitate de înfățișări și înțelesuri practicii sociale a culturii ca fenomen în primul rînd de comunicare cu rol formativ. La Zürich, în ultimul pătrar al seco-

lului al XVIII-lea Goethe era ca la el acasă, primit cu bucurie și admirație în casa scriitorului și gînditorului social Johann Jakob Bodmer, ca și în casa pastorului fiziognomist Johann Kaspar Lavater; cercul scriitorului pedagog Pestalozzi, al filosofului și esteticianului Johann Georg Sulzer, erau frecventate de medici, de naturaliști, de artiști și poeți ca Salomon Gessner. Ecoul gîndirii lui Klopstock va fi și el puternic. Conceptul de cultură care se maturiza în acest mediu nu avea nota predominant beletristică — nici chiar în sensul mai larg al cuvîntului — care va impregna caracteristic mediul genevez și al Elveției romande în general. Nu va fi totuși un concept în primul rînd practic, interesat în stimularea acțiunii sociale, cu toate că în perioada dată existau tensiuni și conflicte între generații și categorii sociale, îndreptate mai ales împotriva convenționalismului aristrocrației zürichieze, al caracterului ei socotit meschin negustoresc, în comparația pe care o va face retroactiv un istoric elvețian, cu „patricienii bernezi". Domină în cercurile zürichieze un concept umanist al culturii cu o funcție pronunțat gnoseologică, însuflețit de viziunea romantică asupra forțelor psiho-somatice ale personalității care trebuiesc studiate în raporturile lor ascunse cu natura. Se poate presupune că interesul repetat al lui Goethe pentru călătoriile în Elveția (a vizitat-o de trei ori), ținea și de aspectul propriilor lui cercetări naturaliste și ezoteriste deși, în corespondența dintre el și Lavater, vor ieși tot mai mult la iveală divergențele dintre naturalismul preromantic al lui Goethe și modul elvețian-pietist al lui Lavater de a ocoli ispita conceptului de nemărginire în gîndirea lui, chiar și așa cum era religios axată pe cercetarea unor probleme de do-

Scanned with OKEN Scanner

meniul intuiției și iraționalului. Preocupările de acest fel, privind extinderea și adîncirea studiului conștiinței umane, au ecou la Zürich și în domeniul picturii: Johann Heinrich Füssli a fost acela care a introdus în repertoriul iconografic o întreagă tematică a subconștientului, într-un context de simboluri ale căror semnificații vor deveni obiect de cercetare pentru psihanaliză. O altă ramură a activităților de cultură umanistă se menține în granițele iluminismului raționalist european, favorizînd alegerea Zürich-ului ca obiectiv de „călătorie formativă" de către mulți învățați din zonele de limbă germană. În cadrul unor cercuri — predominant cu preocupări științifice — astfel Societatea de Fizică, cea de Matematică și Știință militară, Societatea Cosmografică —, se dezvolta, pe plan intelectual, o mentalitate a rigorii paralelă celei care, pe planul comportamentului social și individual susținea edificiul economic și moral eficient și echilibrat organizat al Elveției alemanice, cu centrele de la Zürich, Berna și Winterthur. O rigoare cordială a cărei expresie este portretistica lui Anton Graff (1736—1813), născut la Winterthur cu studii acolo, și care, deși stabilit din 1766 la Dresda unde a devenit portretistul cel mai căutat de aristocrație și burghezia înstărită, a cultivat — într-un mediu cu totul propice de altfel — valorile de viață ale elvețianului alemanic. În alte forme, mai complexe și mai subtile, se vor reflecta valorile zürichez-europene în opera literară și grafică a lui Salomon Gessner, și el foarte prețuit în Germania, în cercurile intelectuale ca și în cele ale aristocrației politice. Oricare ar fi fost însă orientarea activităților spirituale în Zürich-ul celei de-a doua jumătăți a secolului al XVIII-lea — atît de puternice

Scanned with OKEN Scanner

încît un scriitor german care vizita Zürich-ul va putea spune că acolo aproape zece la sută din populație publicase vreo tipăritură[76] iar J.H. Füssli chiar va deplînge această avalanșă a „scrisului" —, ele păstrau acea neostoită propensiune spre pedagogie, înrădăcinată în tradițiile spiritualității elvețiene. În același timp rolul meseriașului păstra caracterul unei demnități cu rang de simbol național. Latura practică a existenței activa în sistemul de valori morale, completîndu-se strîns cu cele ale culturii, prin două tangente-ferment ale cotidianului elvețian: experiența religioasă și conștiința cetățenească, mai exact spus comunitară. În același timp ritmica disciplinată a programului zilnic, la toate nivelurile sociale — începînd cu acel „obicei elvețian al sculării dis-de-dimineață", pe care-l va ironiza în zilele noastre Friedrich Dürenmatt, nu avea nimic cenușiu-pietist, ci alcătuia una din dimensiunile sociale ale vieții. Ea se alia foarte bine cu plăcerile general răspîndite ale băuturii, ale petrecerilor zgomotoase și divertismentului plin de rusticitate temperamentală.

Numeroasele puncte comune dintre înfățișările vieții cultural-politice züricheze cu cele din centrul, la fel de important în epocă, al Genevei și altor orașe de limbă franceză, în special Neuchâtel, nu umbresc însă tot atît de numeroasele deosebiri. Geneva calvină devine adăpost temporar sau prelungit pentru intelectuali în special francezi — unii stabiliți din motive religioase, protestanți care preferau un mediu spiritual înrudit — alții fără motivație ideologică alta decît dorința de a se afla într-o ambianță mai democratic organizată decît cea din Parisul monarhic. Pot

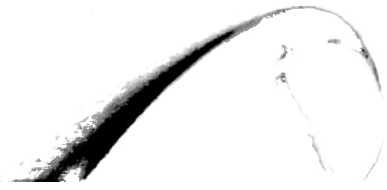
fi cu temei presupuse și motivații sentimentale, legate de ambianța peisagistică, și de un confort al liniștii, al concentrării care pînă astăzi a determinat pentru numeroși scriitori și artiști opțiunea unei a doua patrii și existențe elveției. Scrierile lui J.J. Rousseau cu notațiile privitoare la șederile lui în Elveția aduc una din mărturiile cele mai simptomatice în acest sens. Cu atît mai mult, cu cît ele, deși se leagă, istoricește vorbind, de momentul filosofic al „întoarcerii spre natură" se înscriu, tocmai prin această poziție, pe firul unor tradiții elveției de trăire a conceptului de prioritate a naturii, chiar dacă neformulate teoretic. Urme ale unei astfel de trăiri sînt detectabile în arta goticului, Renașterii și Barocului elvețian și apăreau atît sub forma experienței peisagistice (v. Conrad Witz și Niklaus Manuel Deutsch) cît și sub forma simbolisticii erotice și medicale. Ele sînt frecvente și în arta populară, a ex-voto-urilor de pildă. Există însă și alte aspecte ale atracției elveției în secolul al XVIII-lea: unul este un confort al vieții de societate desfășurate nu numai în orașe ca Geneva, ci și în localități mici sau în puncte rezidențiale izolate ca reședința „Les Délices" lîngă Geneva loc al șederii lui Voltaire sau Coppet-ul doamnei de Staël. Transpunerea spiritului saloanelor franțuzești în reuniunile respective, menținea rolul — fetișizat — al conversației și luptele în arena performanțelor verbale. Reducea însă, pînă la anihilare aproape, convenționalismul pronunțat al etichetelor ierarhice stăruitoare în saloanele franceze — nu numai în cele din ambianța imediată a Curții — unde în ciuda atmosferei degajate, eliberată de prețiozitate și de multele rigori care afectaseră

Scanned with OKEN Scanner

saloanele secolului al XVII-lea, dar care în secolul următor făcuseră loc altor conținuturi, mode și curiozități.

În acest sens este revelatorie o scrisoare a lui Voltaire, din 6 iunie 1755, adresată unui prieten consilier juridic alsacian, prin care îl invită să-și petreacă vacanța în „această țară a libertății". Voltaire descrie viața pe care o duce în rezidența geneveză, de el denumită „Les Délices", și apostrofată admirativ cu formula „O, voi grădini ale lui Epicur", într-un poem destinat să omagieze elegantul sediu. „Te obișnuiești repede cu o viață frumoasă, cu o galerie, cu grădinile: sînt plăceri mute care devin curînd insipide. Numai compania unui prieten, și a unui prieten filosof poate oferi bucurii mereu reînnoite. Duc aici cam aceeași viață ca la Colmar: deloc vizite și obligații; nici o constrîngere de orice fel ar fi ea; se vine la mine, se fac plimbări, se bea; fiecare se simte în libertate, și eu la fel"[77].

În fapt toate acestea însemnau — pe plan monden — o altă față tot a „întoarcerii spre natură". În pictura lui Watteau poate fi urmărit acest aspect sub specia unui amestec subtil dozat între artificiu și natură, amestec pe care Watteau îl exprimă ocolit, cu intuiție isteață, prin metafora teatrului. Reuniunile mondene, în îmbrăcăminte de salon, au loc în parcuri-păduri: conversațiile la umbra copacilor pictați cu premoniții barbizoniene, cu conținutul alunecat spre sfera galantă, care poate fi presupusă mai firească în acest mediu decît cea complicat înzorzonată a conversațiilor susținute pe scaunele cu spetează, incomode, ale saloanelor Ludovic al XIV-lea. Ierarhiile aristocratice



Scanned with OKEN Scanner

rămîn însă respectate. În universul lui Watteau nu pătrund nici „păstori", nici „păstorițe" nici chiar de costumație; singura figură din afara ierarhiei este „Pierrot"-ul, personaj de teatru cu identitate ireală. În saloanele pariziene ale epocii apar unele similitudini de acest fel; singurele concesii în materie de rang sînt pentru mari personaje culturale: filosofi, scriitori, chiar și fără origine aristocratică. În saloanele elveto-franceze însă ideea „întoarcerii spre natură" se strecoară pe cărarea socialului; accesul este mai democratic, mai conform „regulilor naturale ale existenței umane". Ambianța este și ea mai suplă. Interioarele sînt mai intime; grija pentru confort și comoditate mai mare. În „muzeele locuinței" — cele de la Basel, Berna și Zürich, în casele memoriale ale secolului al XVIII-lea, în amenajările muzeului de artă și istorie de la Geneva, unde operele de artă, în special cele din acel secol, sînt instalate în camere de locuit reconstituite, iese la iveală gustul natural pentru moderațiune în dimensiuni și plăcerea firească a unei sociabilități confortabile, în jurul unor mese, cu scaune, fotolii și alte piese de mobilier gîndite cu cordialitate și nu pentru încordări nefirești. Simpla comparație a unui astfel de interior elvețian elitar, cu interiorul, din aceeași perioadă istorică a unui bancher francez parizian înnobilat, cum a fost baronul de Camondo, pentru a cita o locuință din alt mediu decît cele regale sau ale aristocrației înalte, arată de îndată mari deosebiri de tonalitate afectivă, evocînd tot atîtea moduri diferite în atitudinile corporale, în mișcări, gesticulație, vocabular. În scrierile trimise din Coppet, D-na de Staël revine cu vivacitatea și pasiunea ei mondenă, dar

Scanned with OKEN Scanner

și cu nostalgie asupra motivului care este pentru ea contrastul dintre o anume ruralitate a vieții de societate în Elveția, și amintirile, obișnuințele sofisticatei vieți pariziene de salon — pe care încerca s-o reconstituie la Coppet. Ceea ce la Zürich avea însă înfățișarea unei robuste „Geselligkeit" cu vagi ecouri renascentist-teutonice, în mediul genevez era impregnat, în ciuda tuturor formelor de întoarcere spre „naturalețe", de urmele rafinamentului atît de particular, a ceea ce s-ar putea numi stilul de viață calvin, care acolo, în propriul mediu de origine păstra eleganța cultivată și puțin retorică a întemeietorului. Toate aceste deosebiri dar și trăsături comune se reflectă expresiv în primul rînd în portretistică, acompaniament caracteristic al sociabilității secolului. Trei nume ocupă centrul interesului: Anton Graff (1736—1813) și Johann Rudolf Huber în spațiul alemanic, Jean-Etienne Liotard la Geneva; cu corectivul că, în spiritul de luminat cosmopolitism care domnea atunci în Europa, activitatea celor trei pictori ca și a altora mai puțin cunoscuți s-a desfășurat în cea mai mare parte în afara teritoriului elvețian. Anton Graff s-a stabilit la Dresda, unde a jucat rolul de pictor oficial; Liotard a străbătut Europa și Orientul apropiat: șederi îndelungi la Constantinopol și Viena, vizitarea Iașului, o ședere la Londra, înaintea întoarcerii definitive la Geneva, în cursul cărora a portretizat figuri ale societății vremii, de la capete încoronate la rude și prieteni. J.R. Huber, originar din Basel, a lucrat mai multă vreme la Veneția, la Roma, Paris și Lyon. Prezența îndelungată a acestor pictori în străinătate nu a făcut să dispară din viziunea lor portretistică o seamă de trăsături, identificabile ca aparținînd mediului social și spiritual elvețian.

Scanned with OKEN Scanner

Anton Graff, născut la Winterthur, unde a studiat cu pictorul Johann Ulrich Schellenberg, bun meseriaș și pedagog, a plecat la 20 de ani în Germania, devenind în scurtă vreme pictorul căutat al curților princiare, apreciat pentru virtuozitatea artizanală și darul de a prinde asemănarea cu modelul. I-au pozat scriitori: Wieland și Lessing, primul deosebit de popular — pînă astăzi — în Elveția, dar și artiști: Daniel Chodowiecki și Salomon Gessner, filosofi ca esteticianul J.G. Sulzer. Semnificativ este faptul că portretele acestor trei, prieteni apropiați ai lui Anton Graff, iar ultimii doi conaționali, sînt considerate a fi cele mai valoroase, în sensul caracterului lor firesc comunicativ, întru totul corespunzător atmosferei specifice sociabilității „conforme cu natura" a cercurilor intelectuale din Elveția alemanică în colaborarea ei spirituală apropiată cu cercurile din Germania. Joseph Gantner și A. Reinle identifică apartenența lui Graff la istoria artei elveției tocmai în „circulația reciprocă de stimuluri și influențe care legau la acea dată Elveția lui Bodmer, Breitinger, Gessner, Lavater cu Germania lui Wieland, Lessing, Herder, Goethe și Schiller"[78]. Fritz Novotny[79], particularizează cu finețe această identificare atunci cînd observă că Anton Graff, în portretele neprotocolare „evita folosirea pozei sau a îmbrăcăminții încărcate — și orice altă formă de idealizare, cu excepția unei arte de a compune calm, competent, figurile portretizate și așezarea lor". Această asceză discretă în care recunoaștem pecetea protestantismului de ramură zwingliană a Winterthurului, se convertește la Graff și într-o perspicacitate socială, dirijată spre aspectele pe care tocmai experiența elvețiană îl învățase să le descopere. Personajele lui, scrie Novot-

Scanned with OKEN Scanner

ny, sînt reprezentanții unui cosmopolitism de înaltă burghezie, nepretențios, idealul nou și cu bătaie lungă al epocii[80]. Sînt robustele figuri cărora obișnuința artistului cu înfățișarea și caracterul saxonilor din Dresda le imprima ceva din francheța, puțin aspră, a acestora. Specificul viziunii lui Graff iese și mai bine la iveală dacă o comparăm cu portretistica austriacului Jan Kupetzki de care Graff a fost influențat în structurile compoziționale și cromatice, deloc însă de atmosfera emoțională, vibrantă, a vienezului.

Originar din Basel, Johann Rudolf Huber (1660—1748), s-a instalat între anii 1702—1738 la Berna, unde a devenit portretistul favorit al diplomaților și al călătorilor străini din înalta societate. Un stil convențional-elegant, în care pot fi recunoscute ecourile rafinamentului baroc al lui Joseph Werner, pictorul de alegorii, profesorul lui Huber; o temeinică știință a meseriei i-au asigurat un succes uimitor desigur în acea perioadă de proliferare europeană a portretiștilor de bună pregătire profesională și talent. De altă anvergură poate fi considerat Johann Melchior Wyrsch (1732—1798), născut la Buchs, cu o primă perioadă de ucenicie artistică la Lucerna, apoi la Einsiedeln, studii la Roma, și șederi alternative la Zürich, Solothurn și Besançon, în timpul cărora principala sa activitate a fost consacrată portretului. Wyrsch care la Besançon era de-a dreptul înecat de comenzile aristocrației franceze locale, manifestă — cu toate preferințele clientelei sale pentru formele gracil-distinse pînă la dulcegărie ale portretisticii rococo — în moduri direct sau numai discret vizibile, un simț al realului, al „naturii", de cea mai bună tradiție elvețiană. Prin această sinteză între analiza psihologică, uneori depă-

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

șindu-și epoca prin îndrăzneală, și eleganța socială — acceptată ca un joc — a compunerii exterioare a imaginii, portretele lui Wyrsch sugerează unele asemănări cu portretele lui Theodor Aman.

Un discipol al lui Wyrsch este Felix Maria Diogg (1762—1834), ale cărui portrete au o notă de redare naivă, o atmosferă puțin severă, evocînd cercuri de familie din micile localități elvețiene. Uneori putem apropia aceste fizionomii de portretistica ex-voto-urilor, care a luat o mare amploare în secolul al XVIII-lea. Alt discipol de seamă al lui Wyrsch este Josef Reinhart (1749—1829), originar din Lucerna, în primă linie portretist, dar nu în exclusivitate: a lucrat pictură bisericească și este autorul unei cunoscute serii de imagini ale costumelor naționale elvețiene, imagini pe care se vor baza multe reconstituiri de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, în cadrul expozițiilor elvețiene de ansamblu inspirate de tendințele „Heimatkunst". Portretele, foarte numeroase, pictate de Reinhart, în cursul peregrinărilor sale alternează între stilul convențional-oficial și un realism puternic, necruțător, în sprijinul căruia venea și folosirea unei camere obscure atunci cînd își nota impresiile [81]. Figura cea mai originală și mai puternică a portretisticii elvețiene în secolul al XVIII-lea rămîne însă Jean-Etienne Liotard (1702—1789). Încheindu-și existența exact în anul Revoluției burgheze din Franța, cînd, la Geneva, își petrecea ultimii ani în senina contemplare — uneori și pictare — a obiectelor care îi populau cotidianul, Liotard, reapreciat și reînțeles astăzi la multisemnificativa lui valoare, cuprinde în portretistica sa parcă tocmai esența civilizatorie a umanismului elvețian în perioada dată. Călător neobosit,

simțindu-se pretutindeni ca la el acasă, trecînd degajat dintr-o atmosferă de cultură într-alta, acomodabil, la largul său în lumea otomană ca și la curtea habsburgică, Liotard duce oriunde cu el mica și prețioasa lui zestre elvețiană: un bagaj de idei și deprinderi, marcîndu-i „caracterul genevez ale cărui defecte și calități le prezintă în egală măsură: gustul umblatului, dorința constantă de a-și adînci cunoștințele prin țările străine vizitate, dorul de patrie care-l readuce mereu spre orașul natal, spiritul de avariție și simțul afacerilor, fantezia bogată, dar mereu frînată de rațiune, cultul „adevărului" — toate trăsături împărtășite și cu un „mare număr de compatrioți: savanți, scriitori, oameni de finanțe"[82]. Liotard știe să fie un om de lume, perspicace în a dezghioca fizionomii la toate nivelurile sociale, vîrstele și zonele geografice. Portretele lui sînt ca niște conversații rămase în suspensie, pentru o clipă. Aceeași cordialitate decentă, rezervată, animă atitudinea pictorului față de un model ca împărăteasa Maria Tereza a Austriei, ori de contesa de Coventry — celebră frumusețe a epocii — portretizată în costum oriental, ca și față de un cuplu de aristocrați polonezi, cu figurile lor voioase, sigure de sine; față de fizionomia de o subtilă inteligență a D-nei de Epinay sau de grația simplă a subretei care este *Frumoasa ciocolatieră;* față de aprigul *Hospodar moldovean*, pictat la Iași, sau de membri ai familiei artistului, toți bine situați, cu înfățișare mulțumită, în acord cu viața și cu ei înșiși. Căutătura deschisă a personajelor, coloritul viu, uneori în combinații cvasi-stridente al vestimentației (în epocă apar unele observații critice referitoare la aceste cromatisme — de exemplu roșu aprins în combinație cu un

albastru puternic — care intensifică la maximum gamele gingaşe ale rococoului), corespund la Liotard unei obsesii şi teoretice, anume obligaţiei sale de a respecta adevărul. *Tratatul de principii şi reguli ale picturii*, publicat de pictor în 1781, sinteză a unei experienţe în primul rînd practice, cuprinde numeroase observaţii revelatorii pentru fidelităţile unui spirit disciplinat cu temperanţă. „Din păcate există mode care pătrund în artă ... şi tocmai un meşteşug atît de nobil, de frumos şi de vechi ca al nostru, n-ar trebui să fie expus capriciilor versatile ale modei ...“[83]. De aceea recomandă: „raţionamentul lucid să fie întotdeauna ghid, pînă şi în cele mai mici detalii ; cu ajutorul unei pensule abile totul dobîndeşte dimensiune şi se înnobilează, şi numai reunind la un loc diferite fragmente bine executate, se poate obţine un ansamblu rotunjit, adevărat“[84]. În pictura lui Liotard însă, pe lîngă minuţiozitatea programatică, direct legată de începuturile artistului ca pictor de miniaturi pe email, plină de farmec autentic şi avînd de fapt caracterul unei opţiuni nu numai estetice, dar şi de comportament personal, de extrapolare a unei acurateţi interioare, există mai ales în pasteluri, sanghine şi desene, o spontaneitate a trăsăturii, un simţ al sintezei expresive, al accentelor pe esenţial, al omisiunii sugestive, care au făcut pe unii comentatori să-i asemene desenele cu cele ale lui Watteau. Liotard este conştient de valoarea acestor procedee: tot în Tratat, alături de elogiul adus, în pură concepţie academică, „finisajului“, figurează şi sfatul „Prima calitate a unui pictor este să manifeste graţie în tot ceea ce face“. Nu i-a lipsit nici simţul îndatoririlor cetăţeneşti: ideea de a fi „util succesorilor lui“ îi surîde. Din conştiinţa acestei meniri

Scanned with OKEN Scanner

făcea parte și gustul comunicărilor documentare: este evidentă la Liotard plăcerea de a-și informa privitorii despre pitorescul și neobișnuitul vestimentației și mobilierului turcesc; detaliile sînt subliniate cu un sentiment de mîndrie proprie și condescendență la adresa publicului. Există în opera lui Liotard o pictură care ar putea servi drept motto și simbol pentru felul în care a gîndit și practicat el arta, înțelegîndu-i ambivalența: latura de știință, disciplină și spațiu social pe de o parte; latura de fantezie și mică anarhie, de neprevăzut, pe de alta. Această pictură este portretul consilierului și prietenului François Tronchin, colecționar de artă, figură marcantă a vieții geneveze, omagiat de Voltaire. În primul plan al imaginii se află consilierul, într-o atitudine elegant-degajată, în fața mesei de lucru acoperită cu uneltele preciziei și ale rațiunii: compas etc. În planul doi — stranie intervenție compozițională — se află tabloul lui Rembrandt (din colecția lui Tronchin): bustul nud al Hendrikjei Stoffels, iluminînd spațiul camerei cu irealul unui univers de poezie.

Printre figurile de pictori elvețieni din epocă dedicați aproape exclusiv portretului se mai cuvine menționat Jean Huber (1721—1786) pentru ideea năstrușnică de a se fi ocupat două decenii numai de portretizarea lui Voltaire, deși inițial, la instalarea în Geneva, practicase arta peisajului idilizant și caricatura. Despre el Voltaire va spune că „m-a făcut ridicol de la un cap al Europei la altul". Privind *Autoportretul în timp ce îl desena pe Voltaire*, pastel aflat la Muzeul de artă și istorie din Geneva, este evidentă autosatisfacția și siguranța de sine a artistului, ca și relația puțin ciudată — psihoanalizabilă — față de mo-

Scanned with OKEN Scanner

delul său. Angelika Kaufmann (1741—1807), în lungile ei şederi în Italia, şi-a impregnat viziunea de valorile clasicismului elino-roman. Portretele ei ca şi scenele mitologice o mărturisesc convingător. În relaţii de corespondenţă şi prietenie cu mari figuri ale secolului — în primul rînd Goethe — este apreciată ca o portretistă subtilă, cultivată, de alt tip de mondenitate decît contemporana ei, D-na Vigée-Lebrun. Cineva din cercul Angelikăi îi făcea un reproş care sună mai curînd ca un compliment; anume că în portretele ei de bărbaţi strecoară întotdeauna un element feminin. În fapt, comentatorul sesiza că Angelika Kaufmann, ca şi mulţi alţi neo-clasici, se ilustra prin desenele ei de o fineţe şi puritate extremă. În colecţiile româneşti figurează cîteva din aceste desene.

Pasiunea secolului al XVIII-lea pentru portret (cercetările lui Lavater pot fi şi ele puse în legătură directă cu acest interes pentru fizionomia umană) a luat şi forme populare, de răspîndire în toate straturile sociale. Miniaturile pe email, cunoscute şi în secolul anterior, continuă, în special la Geneva, să alcătuiască un repertoriu imagistic favorit. Portrete sub forma de medalioane de pus pe perete, de atîrnat la gît, de luat în călătorie, pictate pe capace de ceasornic, încrustate pe margini de mobilier, răspundeau nevoii de cordialitate permanentă, de conversaţie imaginară, de contacte umane. Nume de artizani desăvîrşiţi, celebrităţi rămase locale: Jean Mussard (1681—1754); Th. Gardelle (1722—1761), Alex. de la Chana (1703—1765) autorul unui portret al Caterinei I a Rusiei, P.G. Gautier (1755—1817), Nicolas Soret (1759—1830) şi mulţi alţii furnizează o imagistică

Scanned with OKEN Scanner

plină de farmec și finețe, capitol de reținut al culturii locuinței și moravurilor în Elveția secolului al XVIII-lea.

În scrierea autobiografică *Din viața mea*, Goethe, atunci cînd relatează momente ale călătoriei elvețiene din 1775, notează: „Dacă avem prezentă în minte acea direcționare necondiționată a epocii noastre spre adeverirea libertății naturale, atunci va trebui iertată spiritelor tinere, care privesc tocmai Elveția ca locul cel mai potrivit acestor aspirații, că tind să idilizeze firea lor proaspăt juvenilă. Există doar aici și contribuția decisiv-justificatoare a delicatelor poezii ale lui Gessner ca și a încîntătoarelor sale gravuri". Cu aceste gînduri Goethe intuia unul din punctele esențiale ale motivației mai profunde care a stat atît la baza dezvoltării peisajului în Elveția secolului al XVIII-lea, cît și a motivului elvețian în peisagistica europeană din aceeași perioadă și pînă spre mijlocul secolului al XIX-lea. Tradiția, deja veche de două secole, a „vedutei", și a imaginii topografice, așa cum o adusese la mare strălucire Matthäus Merian, izvora din dubla realitate a unui interes, existent încă din secolul al XVI-lea, pentru aspectele neobișnuite ale privelиștilor elvețiene și a posibilităților foarte numeroase oferite de casele de editură dispuse să tipărească gravuri topografice. Acele tradiții își continuau existența, un exemplu de prim ordin oferindu-l de pildă substanțiala operă a lui Emanuel Büchel din Basel (1705—1775), brutarul artist ale cărui desene, adesea colorate, au făcut parte din *Topografia* lui Herrliberger, ca și din *Ciudățeniile istorice și naturale ale Basel-ului* de Daniel Bruckner[85]. Era o existență

Scanned with OKEN Scanner

agrementată de înmulțirea imaginilor colorate, în special a celor înfățișînd tîrguri și costume specifice ale diferitelor cantoane. Acum însă apărea fenomenul nou și complex al „descoperirii naturii", pe căile diferite dar convergente, ale curiozității științifice, ale apetenței filosofice, ale sensibilității poetice și artistice, fenomen a cărui încarnare imagistică avea să devină o componentă psihologic-filosofic-sociologică a istoriei culturii în Europa. Și chiar dacă, din punctul de vedere al nivelului artistic, această imagistică elvețiană nu-și va atinge neapărat în Elveția culmile, desfășurarea ei rămîne un fenomen elvețian prin caracterele originare și contextul specific. Sursele lui pornesc din mai multe direcții. Cea mai semnificativă se leagă de însăși prezența „muntelui", și intrarea lui ca motiv în repertoriul iconografic peisagistic. Fritz Novotny, observînd că în elementele de peisaj ale picturii renascentiste și baroce domină șesul, forma plană, fiindcă reședințele somptuare și altele evitau din motive strategice sau alte preferințe zonele cu relief, considera apariția motivului montan ca un factor mai curînd de ordin istoric decît stilistic. Astfel Novotny acordă motivului un rol în cadrul constituirii conceptului de peisaj neoclasic ca una din formele peisajului „ideal"[86], confruntat, e drept, cu formele peisajului romantic, „de observație". Deși această versiune interpretativă, coroborată cu faptul că pătrunderea motivului montan în peisajul european a coincis cu o diminuare a influenței peisagisticii olandeze și flamande, — prin firea lucrurilor o artă a peisajului de șes — are doza ei de adevăr, valabil pentru ultimul pătrar al secolului, sursa principală a interesului pentru motivul montan, manifest încă de la

Scanned with OKEN Scanner

mijlocul secolului al XVIII-lea, trebuie căutată și în afara teritoriului artistic. O împrejurare de luat în seamă este inițierea cercetărilor sistematice de geologie și botanică a muntelui. Încercări în acest sens s-au mai făcut în Elveția secolului al XVII-lea. Este de amintit aici peisagistul Felix Meyer, care în 1703 executa pentru naturalistul bolognez Luigi Ferdinando Marsigli picturi cu munți, cascade și ghețari (v. capitolul anterior); în mediul rural montan elvețian cunoștințele de acest fel erau curente. Acele cercetări erau însoțite nu numai de desene documentare dar și de redări peisagistice și în general concepute ca niște itinerarii, investigații teritoriale din care nu lipsește gustul aventurii turistice. Primul dintre autorii unor astfel de expediții a fost Johann Jakob Scheuchzer (1672—1733), medic și naturalist zürichez care a scris între 1702—1711 *Itinerarul prin regiunile alpine elveține*. Din cercul lui de prieteni face parte și pictorul peisagist Felix Meyer (1653—1713). În 1729, tot un naturalist și filosof, Albrecht von Haller din Berna (1709—1777) scria poemul *Alpii*, care va face ocolul Europei de limbă germană și va declanșa — cu tot caracterul modest — un adevărat cult al muntelui al cărui simbol vor fi Alpii. Un cult exprimat în egală măsură prin înmulțirea excursiilor turistice întreprinse în Alpi și prin constituirea unei imagistici de serie, devenite curînd o componentă a oricărei educații formative, un mod de a completa o „Bildungsreise", în care obiceiul de a desena era la fel de necesar ca și vizitarea orașelor cu monumente și muzee. Dimensiunea mixtă — științifică și literară — a acestui cult, exprimat numai în timp secund pe calea notației vizuale, își va păstra și dezvolta semnificația,

Scanned with OKEN Scanner

contribuind la formarea unui concept al naturii propriu experienței elveține, care poate fi urmărit pînă în secolul XX și în care componentele științifice, filosofice și artistice rămîn active în proporții nealterate. Un reprezentant ilustru al îmbinării dintre examenul științific al naturii și trăirea ei ca experiență afectiv-artistică este în secolul al XVIII-lea savantul și inventatorul genevez Horace Benedict Saussure (1740—1799), autorul *Călătoriilor în Alpi*, patru volume publicate la sfîrșitul secolului (1779—1796), scriere științifică al cărei ecou a fost imens și din care nu lipsesc simptomatice notații cu amprentă artistic-religioasă, izvorîte din deprinderea, în epocă, de a vedea natura montană și în lumina experienței religioase. Un piedestal de busole, instalat pe mari dale de granit în zona Mont-Blanc-ului, este astfel comparat de Saussure cu un altar. Acest mit al ascensiunilor montane, care purtau cu ele și un tîlc moral, apare și în alte zone europene învecinate, în special în Alsacia, în Germania — în mediile intelectuale — în Austria. Evocări peisagistice de acest fel se întîlnesc mereu în notele de călătorie ale lui Goethe; în drumul spre lacul Waldstätter; odihna la cabană îl face atent la componenta sonoră a peisajului: „sunetul clopotelor de la capelă, plescăitul fîntînii, suflul zumzăit al aerului într-un neîncetat du-te-vino, cornul vînătoresc în depărtare" îl „liniștesc, îi fac bine". Notele de călătorie în Elveția ale lui Goethe, atunci cînd ajung la momentul ascensiunilor unor puncte de mare înălțime și dificile, capătă un ton concentrat și hotărît, ca și cum în aceste ascensiuni ar fi stat principalul scop al călătoriei, ca și cum către tensiunea, nu numai fizică, dar și spirituală, pe care confruntarea cu tainele și mărețiile

Scanned with OKEN Scanner

montane o prilejuiau, s-ar fi îndreptat aspirațiile lui cele mai urgente. Descrieri de peisaj romantice în preajma muntelui Rigi sînt însoțite de reflecția asupra forței unei „stări naturale" în care se simțea transpus „fără știre și fără voie" și asupra „sentimentului de tihnită tensiune care inundă imperiul fanteziei". În pietroasa vale a Livinului, îl impresionează „stîncile goale acoperite cu zăpadă, vîntul furtunos în rafale, norii care umblă încolo și încoace, zgomotul cascadelor, clopoțeii cailor de samar la cele mai mari și pustii înălțimi, de unde nu mai puteau fi zăriți nici cei care urcau, nici cei care coborau; imaginației nu-i vine greu să plaseze în aceste prăpăstii cuiburi de zmei". Dar călătorul „se simte înseninat și înălțat mai ales de înfățișarea unei cascade din cele mai frumoase, din cele mai adecvate imaginii de ansamblu, desfășurîndu-se grandios de-a lungul tuturor treptelor scoborîșului"[87]. Atenția științifică nu-i lipsește nici ea; astfel observă cu plăcere, la vizitarea mănăstirii Einsiedeln și a „Cabinetului ei de curiozități" prețioasa colecție de fosile și pietre, deși recunoaște că în acel moment încă „nu-l ispitea geognozia — îndeletnicire cu totul lăudabilă dar mărunțind, în actul contemplării spirituale, impresiile despre fața pămîntului"; nici „labirintul unei geologii fantastice nu-l înghițise încă". Mai tîrziu, se știe, Goethe va acorda o atenție deosebită științei pietrelor; din notele și scrisorile următoarei călătorii elvețiene din 1782 aflăm că transporta cu el o lădiță cu pietre, care se încărca mereu. În Elveția însă, interesul pentru toate alcătuirile naturii era de mult înrădăcinat în toate straturile sociale; tot Goethe notează că într-o cabană de

Scanned with OKEN Scanner

adăpost, la Wasen, gazda îi oferea spre cumpărare „frumoase cristale" de munte. Această cunoaștere materială a naturii cuprinde și foarte importantul capitol al botanicii: populare, de amatori și științifică. Rolul herborizării în Elveția secolului al XVIII-lea a fost enorm; de atunci a devenit o îndeletnicire națională. În scrierile lui J.J. Rousseau, referitoare la șederea în Elveția, revin mereu date despre strîngerea și selectarea plantelor de tot soiul; și este evident că Rousseau se acomoda cu plăcere și interes unor practici locale de veche tradiție, dar cărora spiritul iluminist al secolului le adăuga noi semnificații. Toate aceste aspecte legate de cunoașterea fenomenelor naturii locale, dar în special a celei spectaculare, s-au reflectat în peisagistica atît de răspînditelor vedute care au dobîndit cu timpul, în cursul secolului al XVIII-lea, anume discrete note lirice. În același timp se observă cum în peisagistica propriu-zis artistică elementul documentar începe să joace, măcar în intenție, un rol care nu poate fi subestimat.

O serie de mici maeștri au practicat un astfel de peisaj mixt — fantezie și document la un loc — în care se amestecă grija pentru fidelitatea redării — de obicei a elementului celui mai spectaculos: muntele, gheţarul, cascada — forme deci „mitizabile"; cu tendința de a transforma prin asociație imagistică tocmai aceste preluări din real în motive-simbol; dar și cu bucuria, evidentă, de a imprima imaginii o atmosferă idilică, și aceasta în ciuda caracterului grandios și uneori chiar înspăimîntător al înfățișării. Dintre micii maeștri ale căror opere (și prin reproduceri) au împodobit pînă tîrziu în secolul al XIX-lea locuin-

Scanned with OKEN Scanner

ţele elveţiene şi continuă s-o facă şi astăzi în mediul rural, constituindu-se într-un soi de repertoriu imagistic naţional aşa cum fuseseră cîndva vitraliile stărilor sociale, cei mai cunoscuţi sînt Johann Ludwig Aberli (1723—1786) şi Caspar Wolf (1735—1798). Aberli a lucrat la Berna unde era considerat magistrul genului, avînd o mulţime de discipoli, care cu toţii acreditaseră o manieră de a desena meticulos scene peisagistice de efect măreţ, îmblînzite însă prin cîteva detalii, de exemplu personaje de dimensiuni minuscule, aşezate în primul plan al imaginii şi amintind ca amplasament compoziţional de peisagistica olandeză şi flamandă a secolelor XVII şi XVIII. Nu aminteau însă de atmosfera ei de melancolie meditativă, ci, dimpotrivă cultivau o bună dispoziţie graţioasă, de senin rococo, adus în ambianţă nearistocratică. Valea *Lauterbrunnen cu cascada de la Staubbach*, de Aberli, încarnează exemplar toate aceste trăsături. Caspar Wolf, originar din Aarau şi stabilit la Berna în 1744, la început ca pictor în slujba unora din cercetătorii ştiinţifici alpinişti ai epocii, precum Abraha Wagner, a cărui scriere „Merkwürdige Prospekte aus den Schweizer Gebirgen und derselben Beschreibung" (Prospecţiuni ciudate din munţii Elveţiei şi descrierea lor) a apărut în 1776, a fost influenţat de stilul lui Aberli şi al emulilor lui. Colaborarea cu Abraham Wagner i-a atras atenţia asupra programului peisagistic elaborat de acesta cu privire la punctele de maxim interes — ştiinţific desigur, dar şi al pitorescului ori efectului vizual — de pe teritoriul elveţian. Din program făceau parte: marile lacuri Berna şi Alpii bernezi — Oberland-ul cu piscul Jungfrau, —

Scanned with OKEN Scanner

gheţarii de la Grindelwald, valea de la Lauterbrunnen şi cascada de la Staubbach, Haslital-ul, pasul Gotthard, puntea Diavolului (pe care au parcurs-o şi Goethe şi Alex. Dumas, descriind-o amîndoi); din Elveţia centrală muntele Rigi; din munţii Valais-ului, cascadele, în primul rînd cea de la Pissevache. Era traseul unui destin turistic care va acţiona — în linii mari şi doar cu unele adaosuri — pînă astăzi. Caspar Wolf a ştiut să introducă însă în imaginile, documentare în intenţie, ale acestor locuri, un suflu preromantic, din care nu lipseşte o undă de spaimă în faţa măreţiei şi atotputerniciei naturii, nici un simţ al misterului şi tîlcului simbolic al formelor naturii. Prin aceste trăsături Caspar Wolf îl prefigurează nu o dată pe Caspar David Friedrich[88]. O pictură ca *Peştera din munţii Jura la Welschenröhr* (1778) — lucrare aflată la Muzeul din Solothurn şi pe verso-ul căreia există semnificativa inscripţie „O gaură de iad la Welschen Röhr în cantonul Solothurn", este evident generată de o viziune romantică: stînci învăluite în nebulozitate, deschideri prin care lumina pătrunde cu o aură simbolică dar, în mijlocul compoziţiei, un personaj minuscul, în costum de epocă, şi cu un carnet de note în mînă — deci un autoportret — marcînd, în detalierea anecdotică a demersului, diferenţa dintre stringenţa şi unitatea de sentiment a viziunii unor romantici germani ca Friedrich ori Blechen, şi coexistenţele stilistice din peisagistica lui Caspar Wolf[89]. Aceleaşi constatări se desprind şi din peisajul intitulat *Privire în interiorul peşterii urşilor la Welschenröhr, cu vedere spre Dünnerntal* (1777 — 1779) (Biblioteca centrală din Solothurn) aici şi cu pronunţate tendinţe ornamentale în configurarea stîncilor. Cu

Scanned with OKEN Scanner

Aberli și Caspar Wolf, cărora li se adaugă vedutiștii zürichezi Heinrich Wüest (1714—1812), cu viziunea lui robust-realistă, Ludwig Hess (1760—1800), Gabriel Lory (1763—1840), Joh. Balthasar Bullinger (1713—1793), plin de fantezii baroce, Sigmund Freundenberger — prietenul lui Aberli (1745—1801); Balthasar Anton Dunker (1746—1807), Franz Niklaus König (1765—1832), pictorul faimoaselor cascade de la Staubbach, Reichenbach și Giessbach, (cascade cărora Goethe le va dedica un *Cînt al duhurilor pe ape*) se constituie un repertoriu iconografic peisagistic al Alpilor aflat la limita convenționalizării, El nu are însă legătură cu acel concept de „idealizare" a naturii cultivat de neoclasicism și de adepții „antichizării", ci mai curînd se leagă de formarea unui concept „elvețian" al redării naturii, cu reguli și accente precis ierarhizate. Această ierarhizare, cu o fizionomie particulară, este un procedeu revelator nu atît pentru concepția de epocă despre peisaj, cît mai ales pentru adaptarea — discret mascată — la gustul epocii a respectivei concepții. Un estetician — elvețian — de cea mai mare autoritate în Europa secolului al XVIII-lea — Johann Georg Sulzer, în a sa *Teorie generală a artelor frumoase* (1774), accepta valoarea estetică a peisajului ca gen independent — și nici n-ar fi putut să n-o facă, de vreme ce la acea dată peisajul intrase de mult în rîndul categoriilor estetice. Sulzer adăuga totuși corectivul unei condiționări: cea a mesajului etic ori filosofic purtat de un peisaj, pentru ca acesta să poată avea cu adevărat un rang în ierarhia genurilor de pictură. Unul din mijloacele de a obține transmiterea unui astfel de mesaj era socotit a fi ceea ce se numește stafajul — includerea de personaje în peisaj. „Sta-

fajul, scria Sulzer, este cel mai important lucru în peisaj, în orice caz îi poate da accent"[90]. Şi tot Sulzer observă că „printr-o acţiune bine găsită din viaţa morală, acţiune aşezată de pictor în peisaj, poate să-i dea o valoare, care îl egalează cu cea mai bună pictură istorică", adăugînd că „pentru efecte puternice nu e neapărat nevoie de aranjamente complicate; uneori un lucru mărunt în sine ... poate avea efecte considerabile". Necesitatea unui sens moral este, după Sulzer, la fel de mare în cazul picturii istorice, ca şi în cel al peisajului. „Întocmai aşa cum orice pictură istorică este bună în felul ei, dacă reprezintă o scenă din lumea valorilor morale, care trezeşte cu vioiciune impresii salutare şi evocă ori încarnează idei morale, tot astfel un peisaj este bun în felul lui, atunci cînd reprezintă scene similare în natura neînsufleţită; mai ales dacă acestea sînt potenţate de obiecte concordante din universul moral"[91]. Un alt teoretician — german — Christian Ludwig Hagedorn în *Consideraţiile despre pictură* (1762) vedea în prezenţa acelor mici personaje care, sub denumirea de stafaj, populau peisajele epocii, o posibilitate de a le apropia de „pictura de istorie", ceea ce, implicit, însemna încă o recunoaştere a ierarhiei genurilor. Recomandările lui Hagedorn privind redarea acelor personaje, au o notă de haz care, paradoxal, vine de fapt în sprijinul cuceririi independenţei peisajului. Astfel atunci cînd ar fi vorba de un peisaj cu Alpi, pictorul este sfătuit să „admită locuitorului zonelor alpine, după ce 'a lăsat turma-i voioasă în libertate, să contemple, singuratic şi mulţumit, împrejurimile cu vreo cascadă, sau să facă să răsune, cu cornul său, ecoul sonor; în acest chip, pictura care reuneşte toate acestea, va fi rustică fără

Scanned with OKEN Scanner

contrazicere". Cu puțini ani mai tîrziu, în 1806, sintetizînd idei izvorîte din experiențele artistice ale ultimului sfert de veac XVIII, Carl Ludwig Fernow scria că orice „peisaj care se vrea a fi altceva decît o vedută trebuie să fie un poem". Într-un context istoricește deja romantic, se atribuie încă personajelor de stafaj misiunea de a decide caracterul poetic al peisajului, adăugîndu-se ciudata precizare că „stilul peisajului nu are aici nici o importanță și că libertatea artistului este deplină în privința plasării personajelor în peisaj"[92]. Toate aceste puncte de vedere, în peisagistica elvețiană spre deosebire de cea germană preromantică și romantică din aceeași epocă, se traduc printr-o semnificativă împărțire a rolurilor între elementele imaginii. Formele naturii, în primul rînd cele grandioase — munți, cascade, ghețari, rîpe, văi — integrează acele sensuri morale de care vorbea Sulzer, prin tensiunea simbolică (în cazurile cele mai bune), prin nota alegorică sau și numai printr-o mimesis cu tentă afectivă admirativă; în timp ce stafajul, personajele, integrează cerințele de păstrare a contactului cu realitatea, mai ales sub forma unui dialog cu privitorii. Acest mod al personajelor din stafajele peisajelor elvețiene ale epocii de a se „adresa" privitorilor era foarte gustat la data respectivă. Țărani la lucru, turiști întreprinzători, unii din ei înfățișați desenînd priveliștea, uneori naturiști cu instrumentele lor de cercetare, par a avea misiunea de a stabili o comunicare de ordin social cu privitorii. Este un procedeu pe care-l vom regăsi în pictura Biedermeier-ului german și austriac; nu și în pictura romantică germană, unde personajele de stafaj integrează, la fel ca și natura ori edificiile, sensuri simbolice, iar

Scanned with OKEN Scanner

factorul comunicării este ori inexistent ori are un caracter de comunicare dramatic-intensă de la suflet la suflet, ieșit cu totul din sfera îndemnului activ. În acest sens apare simptomatic cum, într-o notiță din 1813, Goethe, cînd îl comentează pe „Ruysdael ca poet", exprimă punctul de vedere al vremii lui, mai precis spus al perioadei de tinerețe, în privința rolului acelor mici personaje din peisaj „... lîngă apă, în primul plan, întorcîndu-ne spatele se află artistul însuși desenînd și acest gen de stafaj, adesea întrebuințat fără adecvare, se află aici la locul lui, îl zărim cu emoție, important și de efect. Artistul se află aici ca privitor, ca reprezentant al tuturor acelora care în viitor vor contempla tabloul, care împreună cu personajul vor dori să se adîncească în contemplarea trecutului și prezentului, atît de încîntător întrețesute"[93]. Un aspect revelator în comentariul lui Goethe este, ca și în alte scrieri ale memorialisticii sale, natura epitetelor folosite. Adjectivul „drăgălaș", „încîntător" (*lieblich*) evident nepotrivit cu atmosfera peisajelor lui Ruysdael, apare aici ca o expresie a participării lui Goethe cu sensibilitatea vremii la sensurile unei opere a trecutului; în același timp însă acest epitet, frecvent în descrierile de călătorie în Alsacia, Germania de Sud, Elveția, ale lui Goethe desemnează înfățișări ale unei arii geografice și de civilizație în care acel epitet coincide cu o valoare de viață cu o componentă a artei de a trăi. Este un epitet aparținînd universului „idilei", acea categorie estetică — sau viziune — care și-a asumat în secolul al XVIII-lea și în Elveția îndeosebi, un rol ce va depăși cu mult o modă sau o formă a gustului artistic.

Scanned with OKEN Scanner

Goethe a intuit acest lucru; el a știut că „idila" care a luat înfățișarea unui întreg repertoriu iconografic cultural, apărut în momentul de interferență al preromantismului cu neoclasicismul, dar stăruind, în alte versiuni iconografice și în plină înflorire romantică, ba și după ea, a încarnat, pentru Elveția, una din treptele utopiei binelui și fericirii, tradusă pragmatic în trăirea naturii ca mediu al inocenței posibile; în același timp spațiu energetic, al muncii benefice și loc de exercitare a virtuților cetățenești și sociale.

Salomon Gessner (1730—1788) a fost cel care a încarnat, sub o formă caracteristică pentru întreaga artă elvețiană, experiența dimensiunilor implicate în arta idilic-arcadiană. Pe contemporanii săi J.J. Rousseau, Goethe, J.G. Herder, August Wilhelm Schlegel, J.G. Sulzer, personajul Gessner i-a interesat îndeaproape. Simțindu-și înrudirea spirituală cu Gessner, într-o scrisoare din 1761 Rousseau scrie: „găsesc la el o simplitate antică și emoționantă care-mi merge drept la inimă". Goethe este ceva mai rezervat; judecata lui asupra lui Gessner se conturează pe fondul ideii că valoarea „idilei" în epocă ține de un întreg context psiho-social. Într-un articol din 1772 spune: „Cunoaștem simțămintele care îndeamnă societatea burgheză spre singurătate, la țară, unde ne aflăm de fapt numai în vizită; în ospeția din care vedem doar partea frumoasă a locuinței și vai! nu facem decît s-o vedem — deci cu cea mai măruntă dintre formele de a participa la existența unui lucru. Așa s-a întîmplat și cu Gessner. Cu ochiul cel mai sensibil pentru frumusețile naturii ... a străbătut locuri încîntătoare, le-a așezat laolaltă în imaginația

Scanned with OKEN Scanner

lui, le-a înfrumusețat, și așa s-a trezit cu peisaje paradisiace în fața sufletului"[94]. Conaționalul lui Gessner, J.G. Sulzer, își mărturisește în ciuda oricăror obiecții posibile, încrederea optimistă, autentic elvețiană, în fericirea sugerată de arta idilică a lui Gessner. „Ceea ce nu a reușit Rousseau, cu toată fermecătoarea lui elocvență, și anume să convingă lumea că omul ajunge nefericit și vicios din cauza legilor prost gîndite, nenaturale, ne-a putut învăța poetul păstorilor. Dar nu este oare o cruzime să-i înveți pe oameni să cunoască un mod de a trăi și o fericire, pe care le-au pierdut iremediabil? Nu!, sentința de condamnare nu este încă atît de iremediabilă"...[95]. Deosebit de pătrunzătoare în ceea ce privește mereu întîlnita trăsătură caracteristică a culturii elveține — gustul ei pentru edificarea morală — sînt observațiile lui Schlegel. „Că lui Rousseau i-au plăcut neobișnuit de mult *Idilele* lui Gessner era un lucru psihologic vorbind previzibil, dar oarecum ciudat este ca eroul *Enciclopediei*, Diderot, să se fi entuziasmat atîta pentru ele. Totuși greața pe care el o resimte față de artificialul convențional al literaturii franceze la modă, ca și faptul că nu socotea țelurile estetice neapărat drept cele mai înalte ci le subordona celor morale, explică de ce găsea în universul de inocență simplă al lui Gessner o oglindă, în care stricăciunea cultivată își putea recunoaște urîțenia"[96]. Lavater îl identifică fiziognomic pe Gessner oarecum în același sens: chipul lui este „al unui om bun, blînd, acomodabil și reflexiv, un om de gust, știință, activ — și care posedă multă cultură"[97]. Tatăl ilustrului Johann Heinrich Füssli, Johann Caspar Füssli, pictor și autorul *Istoriei celor mai buni artiști din Elveția* (prima

ediție 1755—1757; a doua 1769—1779), din care volumul întîi îi era dedicat lui Gessner, îl considera pe Gessner ca avînd „în patria sa și în afara ei un răsunet și un succes pe care de obicei pînă și oamenii cei mai mari ai tuturor vremurilor sînt nevoiți să le aștepte de la urmașii mai puțin invidioși. Întreaga Europă îi citește operele ... și cu greu se poate concepe că un singur om este la vîrsta aceasta (40 ani, n.r.) maestru în două arte". Din grafica, pictura și poezia lui Gessner, — figură cuceritoare și personalitate mult mai complexă decît o înregistrau datele enciclopedice tradiționale, pînă la expoziția comemorativă de proporții (1980), intitulată „Un pictor și poet al idilei" și organizată de Kunsthaus și Schweizerisches Landesmuseum (Muzeul elvețian național) din Zürich în colaborare cu biblioteca Herzog August din Wolfenbüttel — din imagistica idilei — păstori și nimfe, figuri cu nimb mitologic în peisaje bucolice, deși nu lipsite de accente realiste, se desprinde ambivalența proprie dialecticii spirituale elvețiene pe traseul natură-civilizație, mimesis-utopie. Ea este o permanență: de la Niklaus Manuel Deutsch, J.H. Füssli și Gottfried Keller pînă la Hodler, Vallotton, Dürrenmatt și Max Frisch.

Aprecierile entuziaste, mai ales din partea unor conaționali, apar astăzi exagerate în raport cu valoarea în sine a creației gessneriene. Ele se datorau însă, atunci, în plin secol XVIII, — deci în plină mentalitate europenizantă concentrată nu atît pe ambiții naționale cît pe găsirea unor trăsături comune — tocmai a identificării în creația lui Gessner a unor caractere, moduri de a fi și deprinderi propriu-zis elvețiene. Unul din motivele de apreciere în acest

Scanned with OKEN Scanner

sens provine din asocierea în biografia lui Gessner și în opera lui văzută pe ansamblu — și nu doar în *Idilele* care i-au asigurat celebritatea internațională — între optimismul amabil și senin de viziune rococo, un simț al naturii cu rădăcini puternice în tradițiile spiritului elvețian și un soi de conservatorism sobru pe gustul societății züricheze, al cărei membru foarte onorat era Gessner. Față de predecesori ca Albrecht von Haller și Johann Bodmer respectul lui Gessner era plin de recunoștință și nu avea nimic formal; mai curînd lua aspectul demonstrativ al afirmării unei continuități. Apare simbolică pictura lui Gessner înfățișînd monumentul funerar al lui Haller de la Zürich. În compoziție se află două personaje din categoria stafajului semnificativ: unul este un păstor — mărturie a credoului rustic al lui Gessner (nu scria el în prefața *Idilelor* că „adesea mă smulg din oraș și fug spre zone retrase; acolo frumusețea naturii îmi eliberează sufletul de toată scîrba și toate impresiile neplăcute din oraș care mă mai urmăresc; pe deplin încîntat, tot numai emoție în fața frumuseții naturii, mă simt fericit ca un păstor în timpul vîrstei de aur, și mai bogat decît un rege?)“[98]; celălalt este, probabil, un învățat care îi atrage celuilalt personaj atenția asupra monumentului, indicînd astfel una din sursele culturii. Cu Johann Jakob Bodmer (1698—1783), personalitate venerată, supranumit „părintele tineretului“, Gessner a fost în relații de colaborare: în casa proprie de editură apărea un volum omagial consacrat lui Bodmer, în a cărui prefață se afirma fără reticențe că „pentru a arăta chipul lui Bodmer în toată măreția lui, ar trebui, înfățișat în planul doi al tabloului pictat, haosul, care la sosirea lui Bodmer, să se prefacă în creație

armonioasă"[99]. În contextul acestor forme de veneraţie patriotică şi umană, Gessner va intra şi el, încă din timpul vieţii, în panteonul elveţian al secolului al XVIII-lea.

Salomon Gessner s-a născut în 1730 la Zürich, fiu al unui tipograf şi editor. În timpul învăţăturii şi practicii meseriei paterne, îşi descoperă vocaţia de pictor; în 1751 începe să publice şi literatură; în 1753 îi apare primul poem devenit celebru, *Noaptea*, iar în 1756 ies *Idilele*, poezii ilustrate tot de el, cu gravuri. Începînd din 1761, Gessner se află şi în centrul vieţii sociale a Zürich-ului; devenind membru activ al Societăţii Helvetice, iar în 1765 membru în Marele Consiliu al oraşului Zürich. Gravuri, picturi, culegeri de poezii, reeditări, traduceri se succed. În 1781 se instalează la Sihlherr, în plină rusticitate, nu însă pentru a se retrage, ci în calitate de supraveghetor general al pădurilor Zürich-ului, împrejurare în care va duce o viaţă din cele mai însufleţite pe plan social şi cultural, vizitat de personalităţile timpului, elveţiene şi străine. Moare în 1788.

Opera, ca şi biografia lui Gessner, merg astfel pe traseul problematicii natură-civilizaţie. El parcurge traseul cu motivaţii şi convingeri de ordin personal, dar şi cu sentimentul unei misiuni locale, confederal-naţionale. Hermann Hesse a recunoscut cu perspicacitate acest demers care-l îndeamnă să situeze pe Gessner cînd undeva între „Voltaire, Diderot şi Goethe al maturităţii"; cînd între „Rousseau, Klopstock şi Goethe tînăr". Pentru Hesse, Gessner este, într-adevăr, un „idilic", dar nu şi un „euforic"; idila lui ar ţine şi de acceptarea „unei înfruntări a vieţii"; este

o „idilă jucăușă", dar marcată uneori de un soi de resemnare tăcută, întoarsă în sine, ca o muzică interioară: „Gessner este creatorul unei arte fără polifonii, scrie Hesse, „o artă care sună dulce la ceasul înserării"[100].

Privite îndeaproape, ilustrațiile la *Idile* (din care Muzeul Brukenthal de la Sibiu posedă cîteva exemplare excelente), confirmă observațiile lui Hesse: ele sînt expresii discrete și senine și totuși lasă undeva spații vide, intermitențe între spusele autorului cordial-realist și moderat-utopic și un anume subtext nostalgic-ironic, care se va contura mai puternic în opere ulterioare. Seria de „peisaje ideale" (1764), dar mai ales seria de picturi-guașe, ca *Dorința sau însingurarea poetică* (1786), *Baia* (1781) și *Portrete de stîncă* (1784) în care sînt parcă schițate prefigurări oimagistice böckliniene, *Izvorul din pădure* (1786) și *Cascada* (1779), acestea din urmă populate de personaje senin-arcadiene, totuși fără vreo referire mitologică, evocă parcă o tranziție spre altceva, degajă o atmosferă deja romantic-nostalgică. De-a dreptul neașteptate sînt însă desenele din seria *Schițelor de plopi* expuse în sus-citata expoziție și cărora Bernhard von Waldkirch le subliniază insistent semnificația simbolică legată de credințele populare despre forța vrăjitorească și alte superstiții privind înfățișările stranii, sinistre chiar, ale plopilor bătrîni (evocați ca malefici și de Goethe în „Regele ielelor"). Desenele par iscate dintr-o viziune dramatic-expresionistă. „Poetul idilelor în universul umbrelor?" se întreabă von Waldkirch în studiul consacrat acelor desene[101]. El sugerează chiar ideea că în imaginile grotești ale a

Scanned with OKEN Scanner

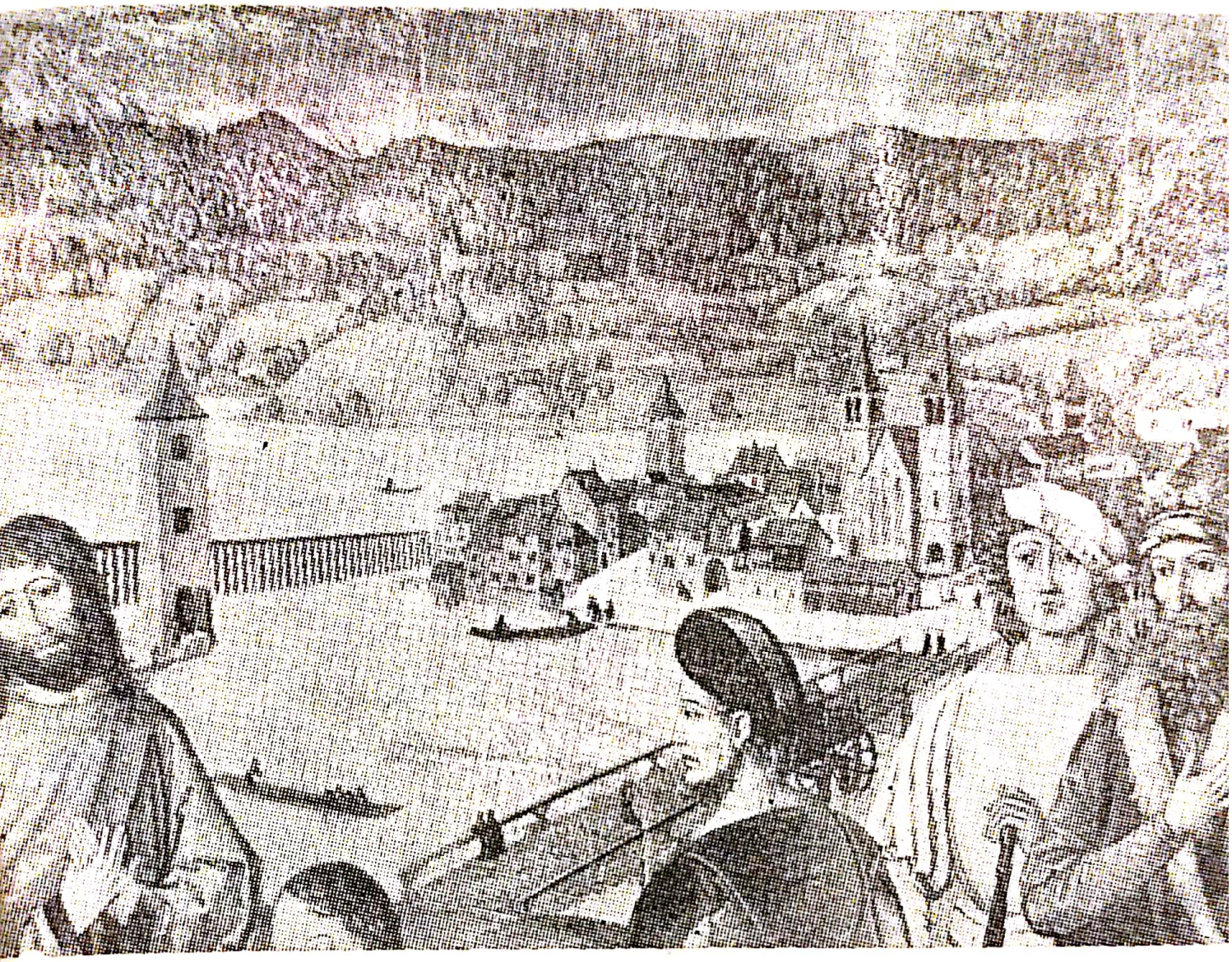
cestor copaci, Gessner ar fi găsit un „refugiu" compensatoriu din „idila" cu care nu era întotdeauna împăcat; o dovadă în acest sens ar fi și familiaritatea mai veche a artistului cu grotescul, identificabilă încă din vremea figurilor de ceară grotești modelate de Gessner în adolescență, ca și în caricaturile lucrate în tinerețe, inspirate de William Hogarth. În aceeași direcție de interpretare apare, aproape senzațional, comentariul Renatei Böschenstein-Schäfer, în cadrul catalogului aceleiași expoziții[102], despre o colecție de desene animaliere de Gessner, aflate în Muzeul Ienisch de la Vevey și presupuse a fi fost destinate ilustrării unor fabule de La Fontaine. Comentariul crede a recunoaște, de pildă, în prezența repetată a imaginii lupului agresiv, un motiv simbolic deliberat folosit de Gessner, cu intenții polemice, după cum tot deliberat ar fi folosit motivul statuii prăbușite în mlaștină sau intervențiile grotești-cinice în viniete cu motivul clasic-baroc al îngerașilor — „putti". Deși aceste desene aparțin perioadei de primă tinerețe a lui Gessner, și s-ar putea presupune că odată cu echilibrata lui maturitate, pe deplin integrată idealurilor epocii, neliniștile juvenile au dispărut cu totul, există și unele semne contrarii. Uneori ele apar în mărturii scrise ale artistului însuși — discrete metafore dezvăluind propria-i pendulare între simțul realului, jocurile utopiei de epocă și conștiința iluziei. Astfel îi place să compare, auto-ironic, „cîntul chiorăit al broaștelor" cu „armoniile privighetorii", adăugînd că „la fel surîde și un amărît de poet, mulțumit în compania broaștelor". Lui Lavater, cu experiența și perspicacitatea lui fiziognomică, nu i-a scăpat acest subtext al personalității lui Gessner, atunci cînd, sub un

Scanned with OKEN Scanner

portret al artistului, nota că „în linia gurii lui se poate citi capriciul, iar tăcerea lui ascunde umoristul"[103]. Inevitabil se iscă aici asociația cu atîtea alte cazuri din arta și cultura elvețiană de-a lungul istoriei, în care coexistența unor contradicții de conștiință, cîte odată foarte bine ascunse, s-au împăcat în fertilitatea creației rezultată, originar, tocmai din ele.

Înscrisă prin logica desfășurării în evoluția caracteristică a artei elvețiene, pînă în zilele noastre pe traseul dintre mimesis, idilă și utopie, arta peisajului la sfîrșitul secolului al XVIII-lea coexistă surprinzător și fără încrucișări stilistice cu apariția personalității lui Johann Heinrich Füssli (1741—1825), unul din artiștii asupra căruia astăzi se îndreaptă de pretutindeni interesul cercetătorilor — și nu numai din istoriografia de artă, ci și din psihologie și medicină psihiatrică. Füssli s-a născut la Zürich, fiu al pictorului și istoricului Johann Caspar Füssli (1706—1782), portretist de la care a rămas straniul, am spune suprarealistul portret de grup *Trompe-l'oeil cu portrete züricheze*, înfățișîndu-i pe J.C. Bodmer, Salomon Gessner și alții în tovărășia unor modele antice. J.C. Füssli este și autorul primei culegeri de biografii a artiștilor elvețieni. Johann Heinrich, fin al lui Salomon Gessner, a petrecut prima tinerețe în societatea intelectualilor zürichezi, ca elev, discipol și admirator al lui Bodmer. Această perioadă a vieții i-a impregnat puternic mentalitatea și evoluția artistică, deși în 1763 părăsește Elveția; instalat un timp la Berlin împreună cu Lavater, ca studenți ai esteticianului elvețian J.G. Sulzer, pe urmă la Londra, între 1770—1778 la Roma și apoi definitiv la Londra, cu o scurtă ședere în 1802 la Paris.

Scanned with OKEN Scanner



Maestrul garoafei, *Vedere a orașului Zürich*, fragment, 1497?,
Landesmuseum Zürich.

Scanned with OKEN Scanner

Konrad WITZ, *Estera și Ahasverus*, panou de altar, Basel, Öffentliche Kunstsammlung

Konrad WITZ, *Pescuitul miraculos*, fragment, 1444, Geneva, Musée d'Art et d'Histoire

Scanned with OKEN Scanner

Niklaus Manuel DEUTSCH, *Judecata lui Paris*, Basel, Öffentliche Kunstsammlung

Scanned with OKEN Scanner

Niklaus Manuel DEUTSCH, *Pyramus și Thisbe*, Basel, Öffentliche Kunstsammlung

Tobias STIMMER, *Elisbeth Schwytzer*, Basel, Öffentliche Kunstsammlung

Scanned with OKEN Scanner

Hans FRIES, Panou, fragment, Fribourg

Scanned with OKEN Scanner

Hans ASPER, *Leonhard Holzhalb*, 1538, Kunsthaus Zürich

Hans ASPER, *Landvogt Holzhalb*, 1538, Kunsthaus Zürich

Hans ASPER, *Portretul lui Wilhelm Frölich*, 1549, Schweizerisches Landesmuseum Zürich

Scanned with OKEN Scanner

Basel, Historisches Museum

Scanned with OKEN Scanner

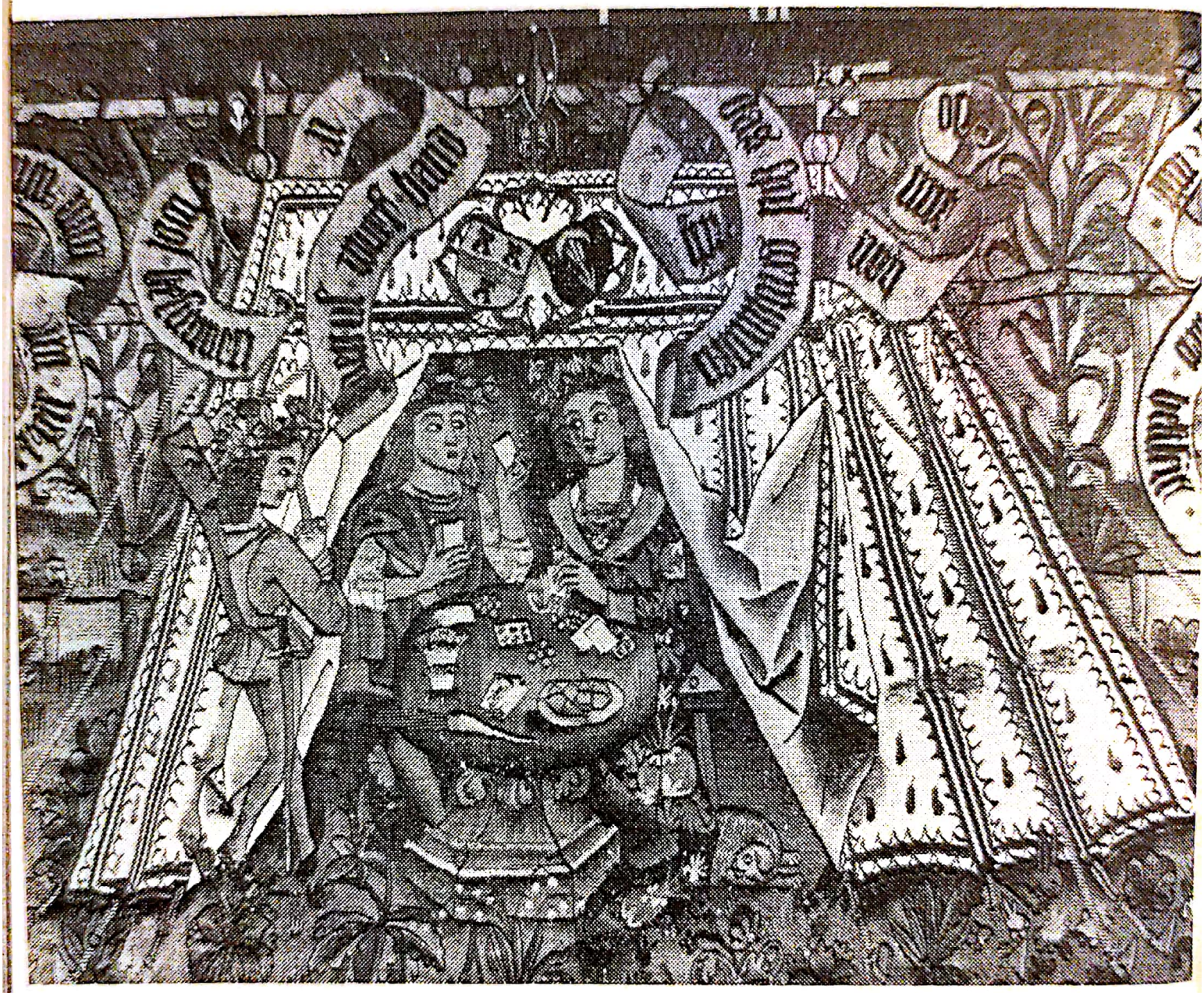
Ospăț al corporației grădinarilor, 1615, executat de Hieronymus VISCHER, Basel, Historisches Museum

Puterea femeilor, tapiserie, 1470, Basel, Historisches Museum

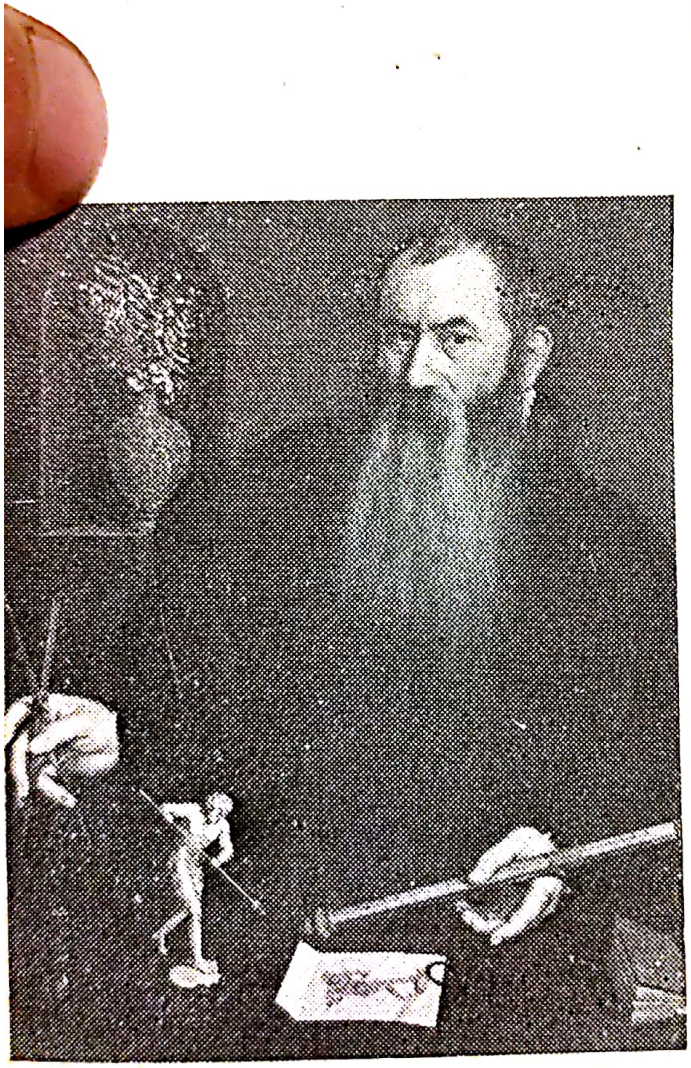
Sălbaticii la vînătoare, tapiserie, 1475, Basel, Historisches Museum

Scanned with OKEN Scanner

Pereche de îndrăgostiți în cort, 1471, Basel, Historisches Museum

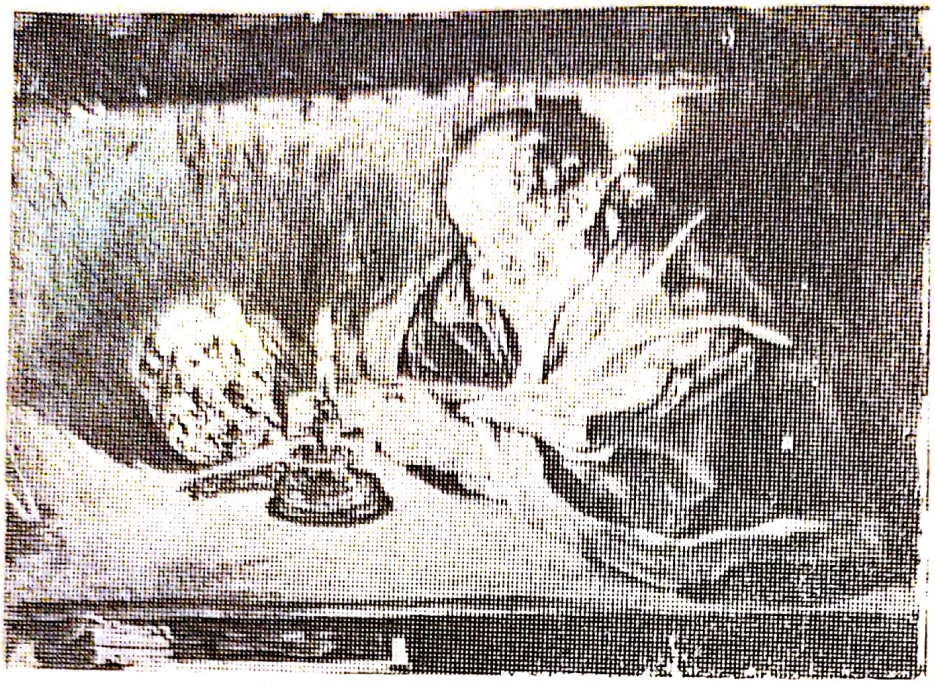


Urs GRAF,
Adunarea soldaților,
1515, Basel,
Kupferschtichkabinett



Nicolas de NEUFCHATEL,
Portretul lui
Wenzel Jamnitzer,
Geneva,
Musée d'Art et d'Histoire

Scanned with OKEN Scanner



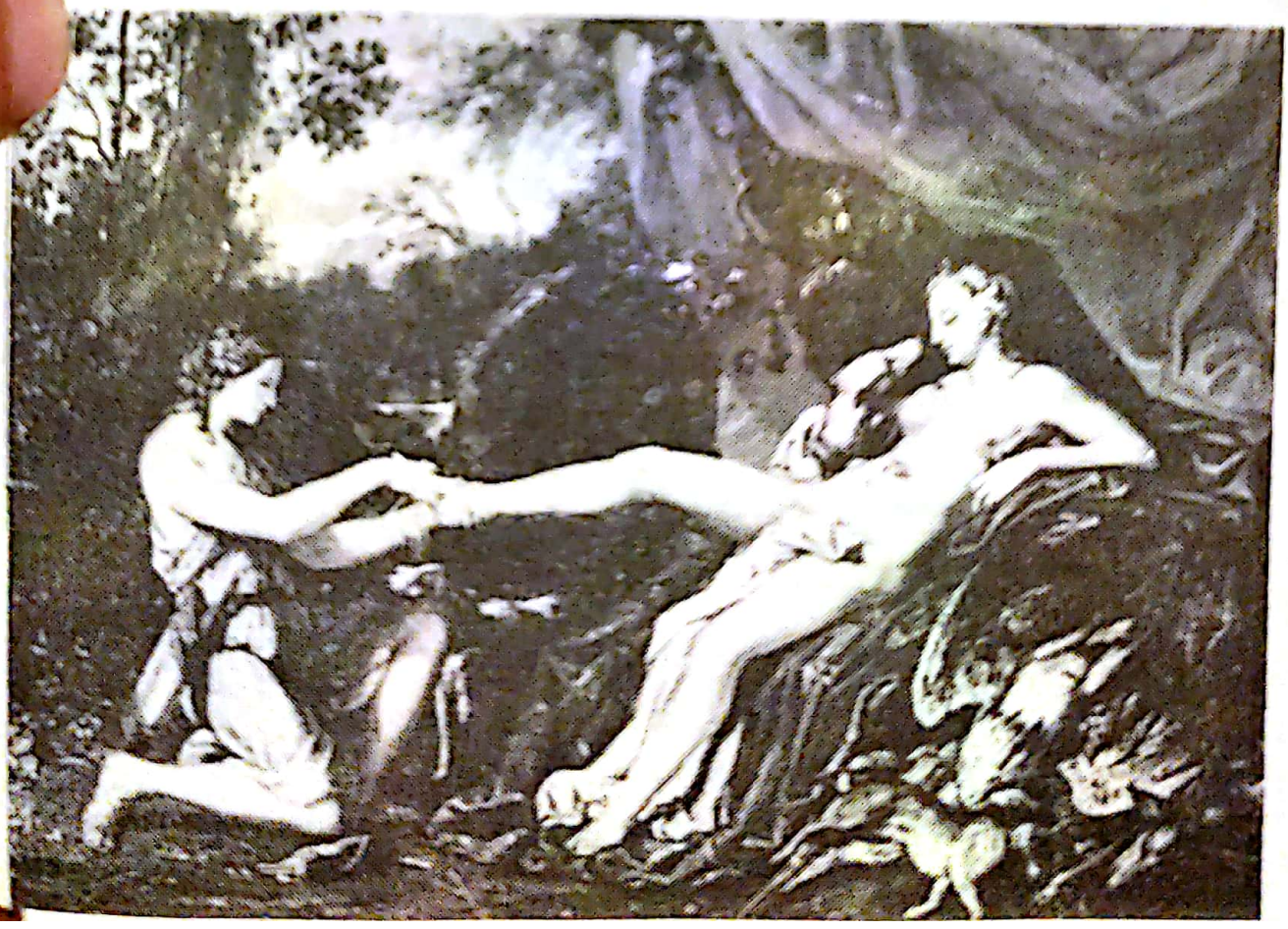
Giovanni SERODINE,
Studiu, 1625–1630,
Rancote (Tessin),
Pinacoteca

Pierre Louis
DE LA RIVE,
Mormint, 1787,
Geneva, Musée d'Art et
d'Histoire

Scanned with OKEN Scanner

J.C. FÜSSLI, *Alegorie cu portretele lui Klopstock și Kleist*, Kunsthaus Zürich

Joseph WERNER, *Diana odihnindu-se*, 1663, Berna, Historisches Museum



Salomon GESSNER, *Cascada*, 1779, Zürich, Graphische Sammlung ETH

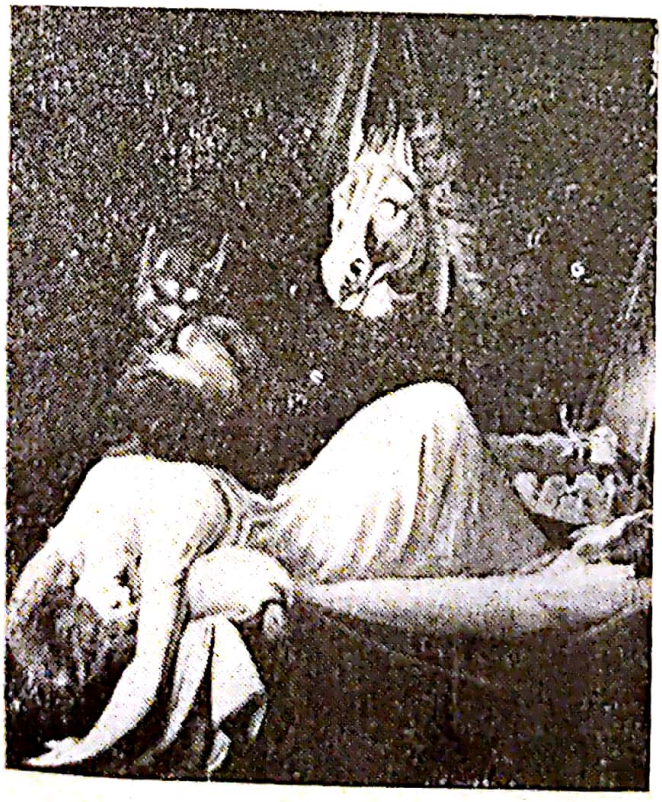
Salomon GESSNER, *Peisaj* din seria „Idilelor", Sibiu, Galeria de artă Brukenthal

Scanned with OKEN Scanner

Salomon GESSNER, *Peisaj* din seria „Idilelor" Sibiu, Galeria de artă Brukenthal

Heinrich FÜSSLI, *Coșmar*, Frankfurt am Main, Goethemuseum

Ceainic cu pictură după Salomon GESSNER, 1765—1770, Schweizerisches Landesmuseum Zürich

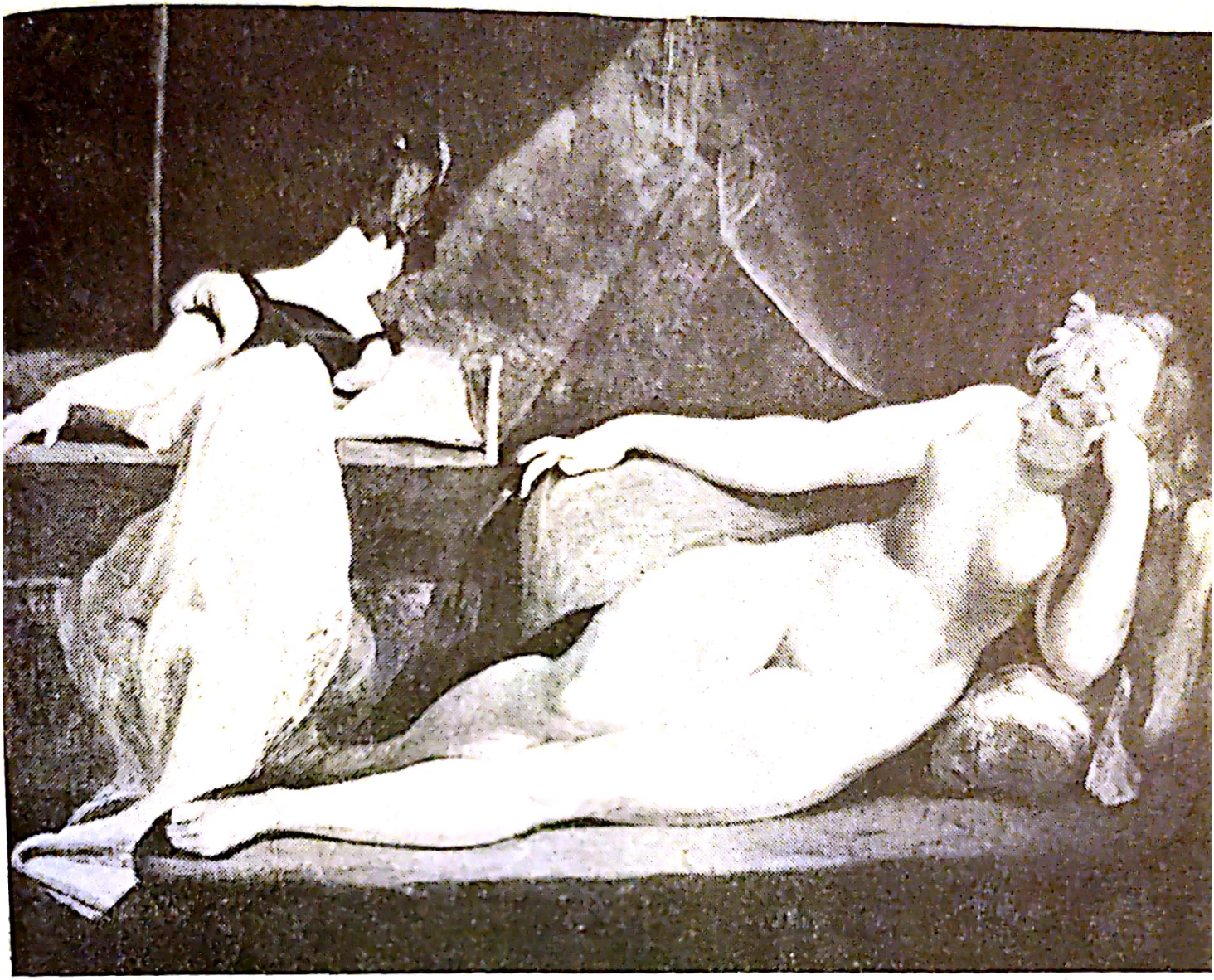


Scanned with OKEN Scanner

Heinrich FÜSSLI,
Cardinalul de Beaufort îngrozit de apariția lui Gloucester,
Geneva,
Musée d'Art et d'Histoire

Heinrich FÜSSLI,
Visul unei nopți de vară,
1793—1794,
Kunsthaus Zürich

Scanned with OKEN Scanner



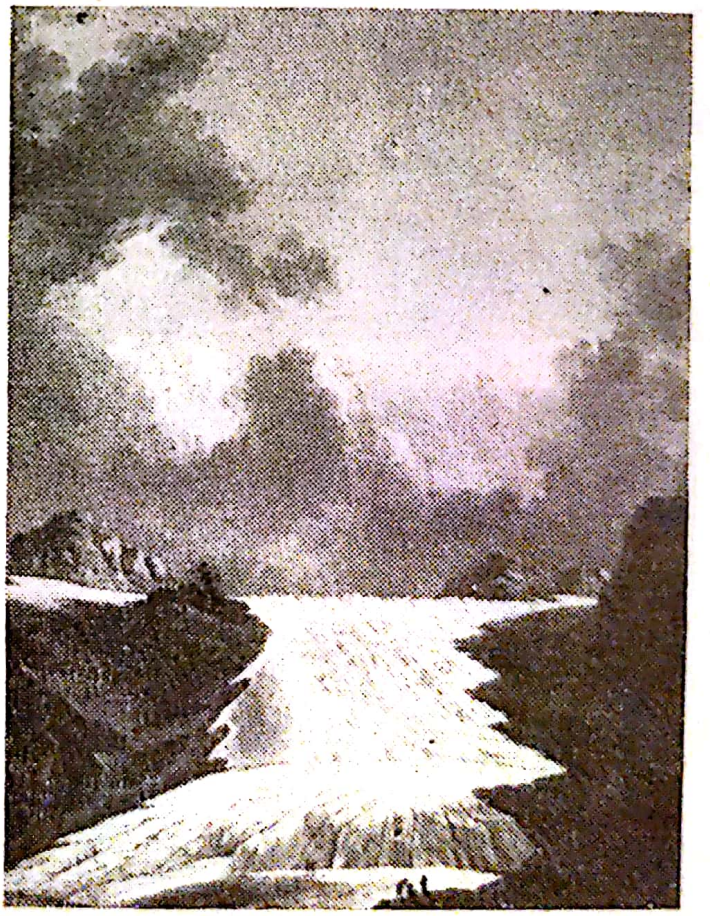
Heinrich FÜSSLI,
Nud și pianistă,
Basel, Öffentliche
Kunstsammlung

Heinrich FÜSSLI,
Singurătate în
zori de zi, 1794—1796,
Kunsthaus Zürich

Scanned with OKEN Scanner

Caspar WOLF, *Peșteră în Munții Jura*, 1778, Kunstmuseum Solothurn

Johann Heinrich WÜEST, *Ghețarul Rhonului*, pe la 1795, Kunsthaus Zürich



Scanned with OKEN Scanner

Anonim, *Wetterhorn*, Geneva, Musée d'Art et d'Histoire

François SABLET, *Portret de familie*, 1791, Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts

Scanned with OKEN Scanner

Charles GLEYRE,
Studii de capete,
Lausanne,
Musée Cantonal
des Beaux-Arts

Charles GLEYRE,
Turci și arab,
pe la 1840,
Lausanne,
Musée Cantonal
des Beaux-Arts

Scanned with OKEN Scanner

Alexandre CALAME, *Peisaj de munte*, pe la 1860, Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts

Alexandre CALAME, *Peisaj*, schiță, București, Muzeul colecțiilor de artă, Colecția Simu

Scanned with OKEN Scanner

Léopold ROBERT, *Fată din Retuna*, Winterthur, Fundația Oskar Reinhart

Scanned with OKEN Scanner

François DIDAY, *Cascada Pissevache*, 1852, Geneva, Musée d'Art er d'Histoire

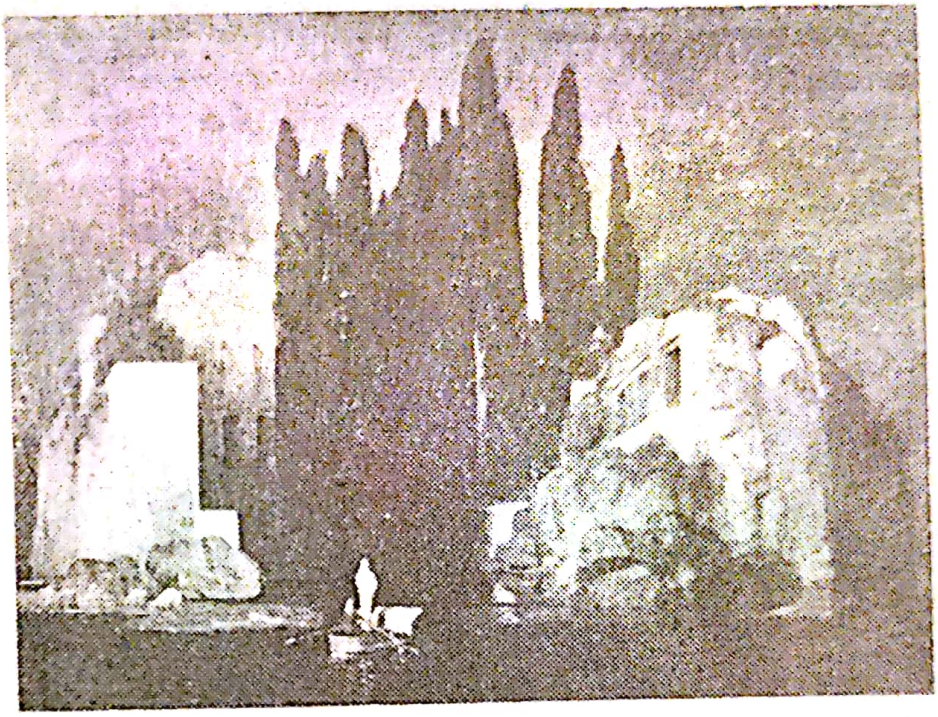
Robert KOLLER, *Boi la arat*, 1868, Zürich, Colecție particulară

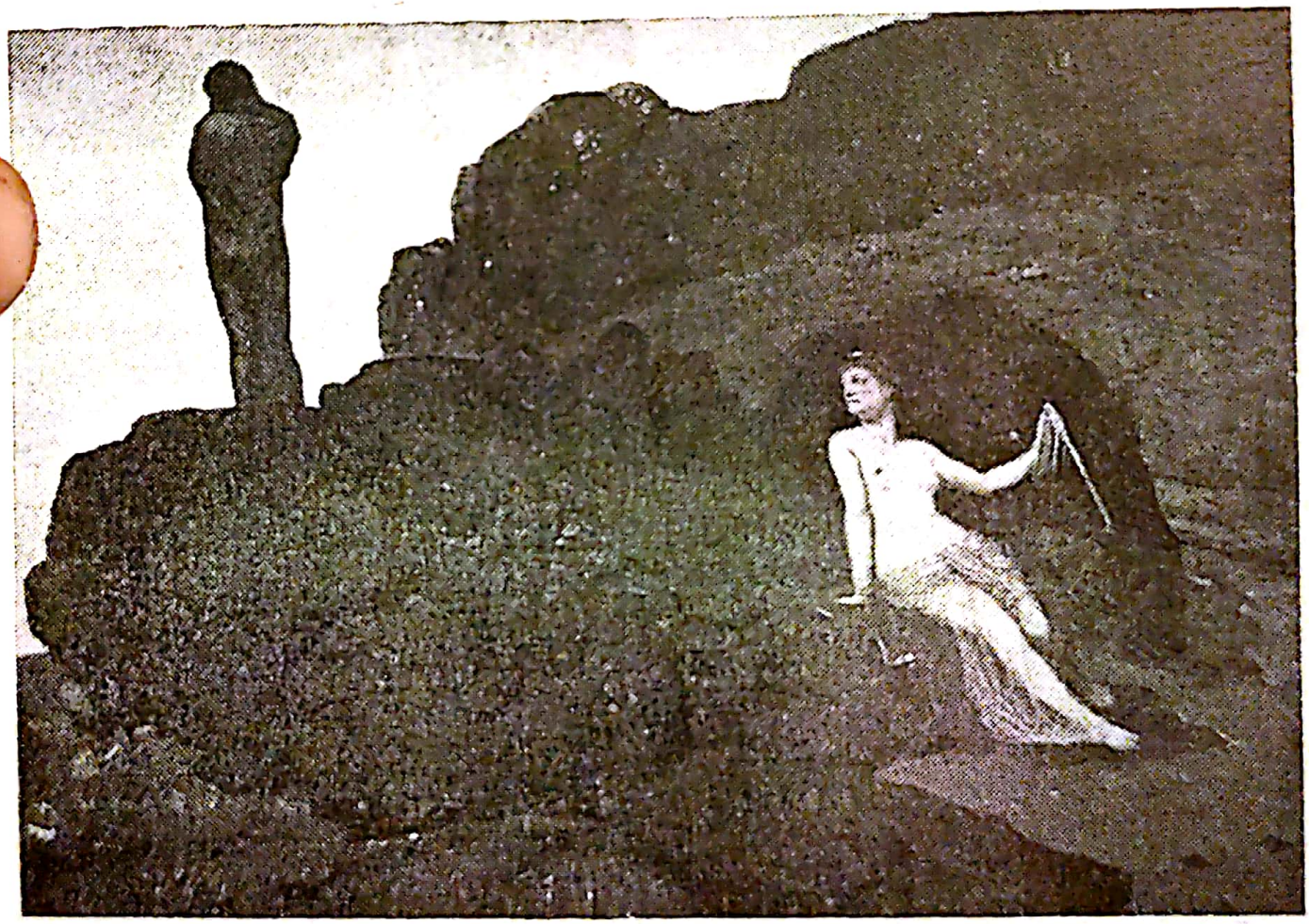
Scanned with OKEN Scanner

Arnold BÖCKLIN, *Războiul*, 1896, Kunsthaus Zürich

Scanned with OKEN Scanner

Arnold BÖCKLIN, *Insula morților*, 1880, Basel, Öffentliche Kunstsammlung

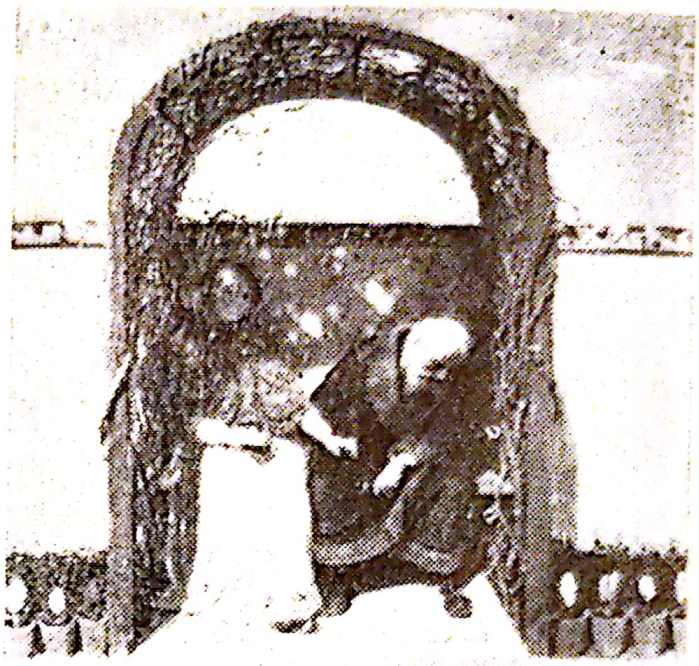


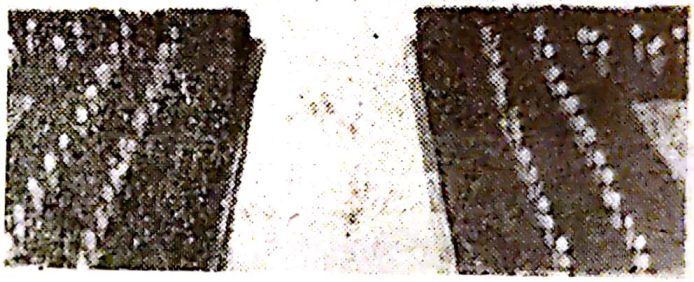


Arnold BÖCKLIN, *Odiseu și Calypso*, 1882—1883, Basel, Öffentliche Kunstsammlung

Scanned with OKEN Scanner

Arnold BÖCKLIN, *În chioșcul din grădină*, 1891, Kunsthaus Zürich





Barthélémy MENN, *Casă țărănească la Coinsins*, Winterthur, Kunstmuseum

Scanned with OKEN Scanner

Robert ZÜND, *Pilat în nori*, 1851, Winterthur; Fundația Oskar Reinhart

Scanned with OKEN Scanner

Robert ZÜND, *Pădure de stejari*, 1882, Kunsthaus Zürich

Frank BUCHSER, *La soare*, 1862, Kunstmuseum Solothurn

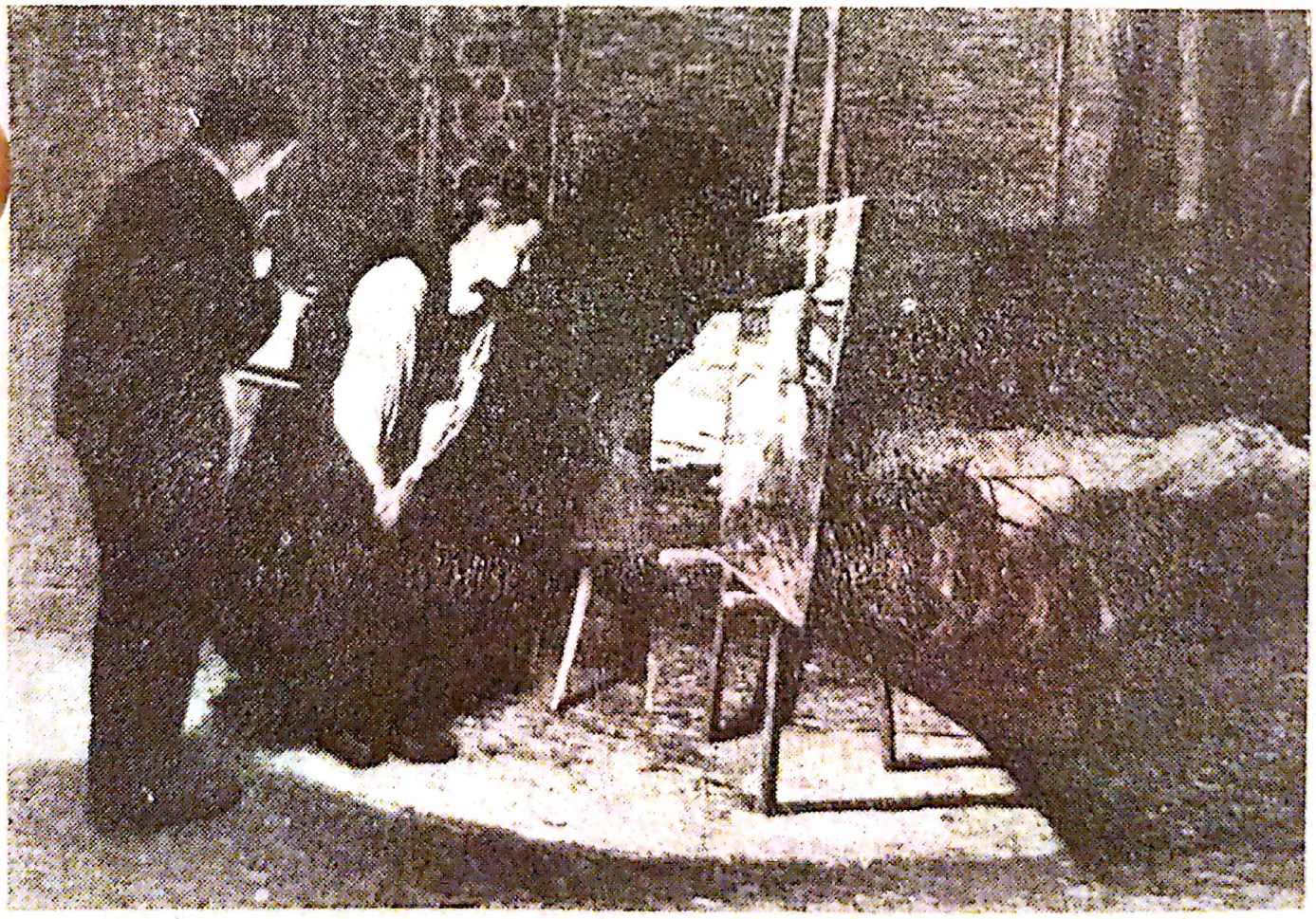
Scanned with OKEN Scanner

Frank BUCHSER, *Tirg la Tanger, „Suk Barrah"*, 1880,
Kunstmuseum Solothurn

Scanned with OKEN Scanner

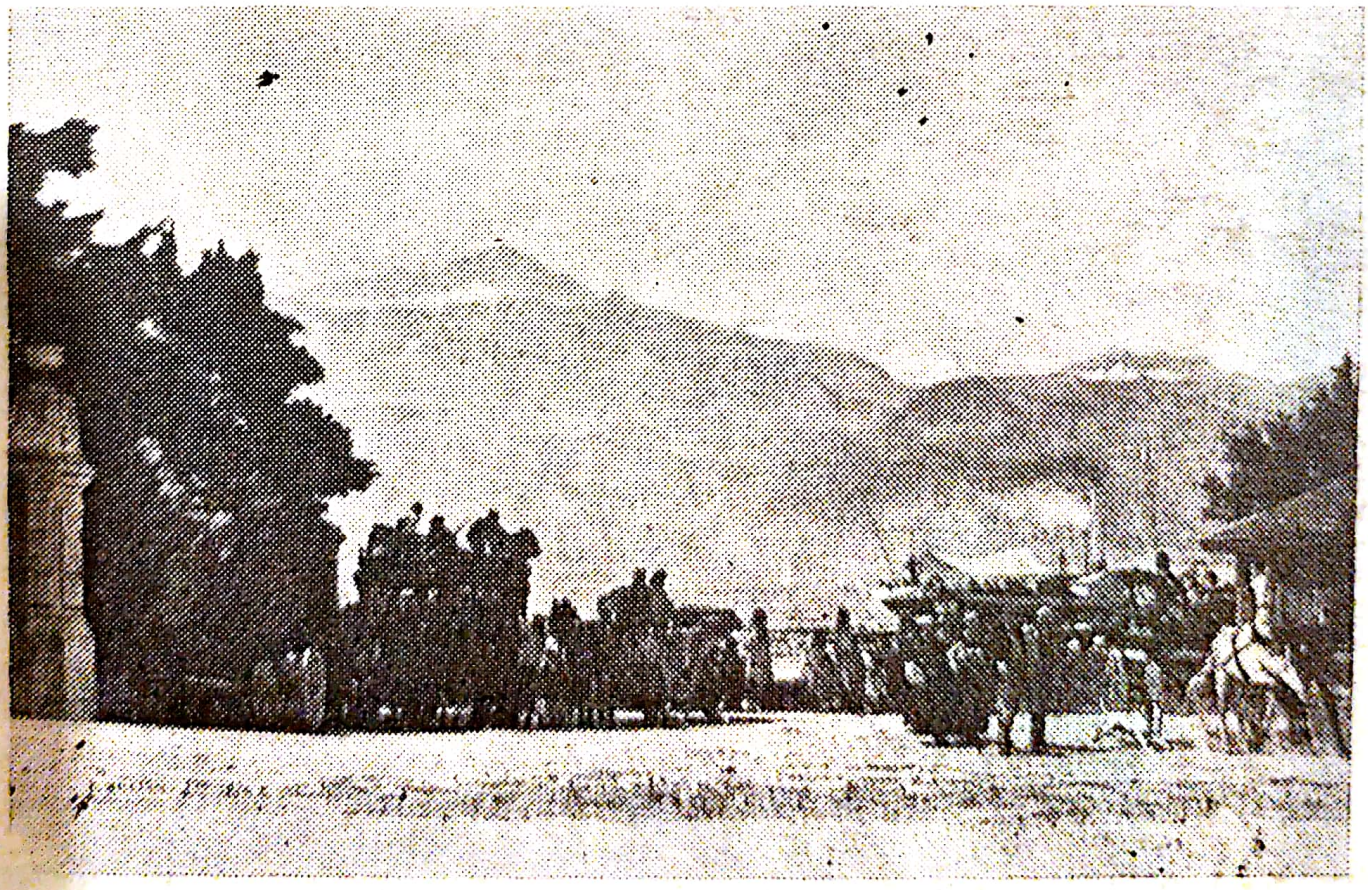
Giovanni SEGANTINI, *Maşterele*, 1897, Kunsthaus Zürich

Giovanni SEGANTINI, *Modelele mele*, 1888, Kunsthaus Zürich



Scanned with OKEN Scanner

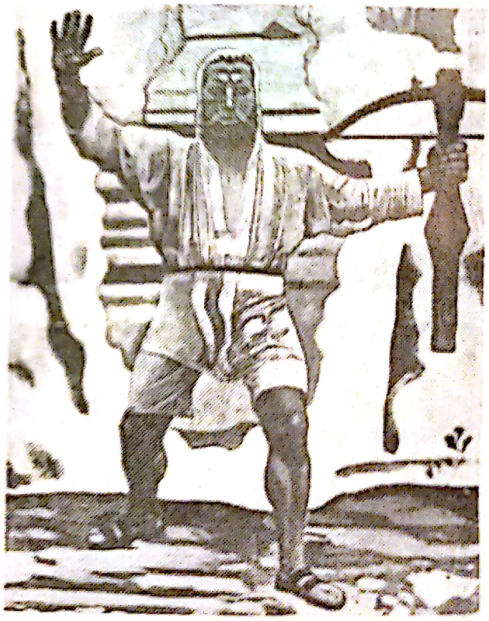
François BOCION, *Peisaj*, București, Muzeul colecțiilor de artă, Colecția Simu



François BOCION, *La Ouchy în 1874*, Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts

Scanned with OKEN Scanner

Albert ANKER, *Fetiță cu fragi*, 1884, Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts



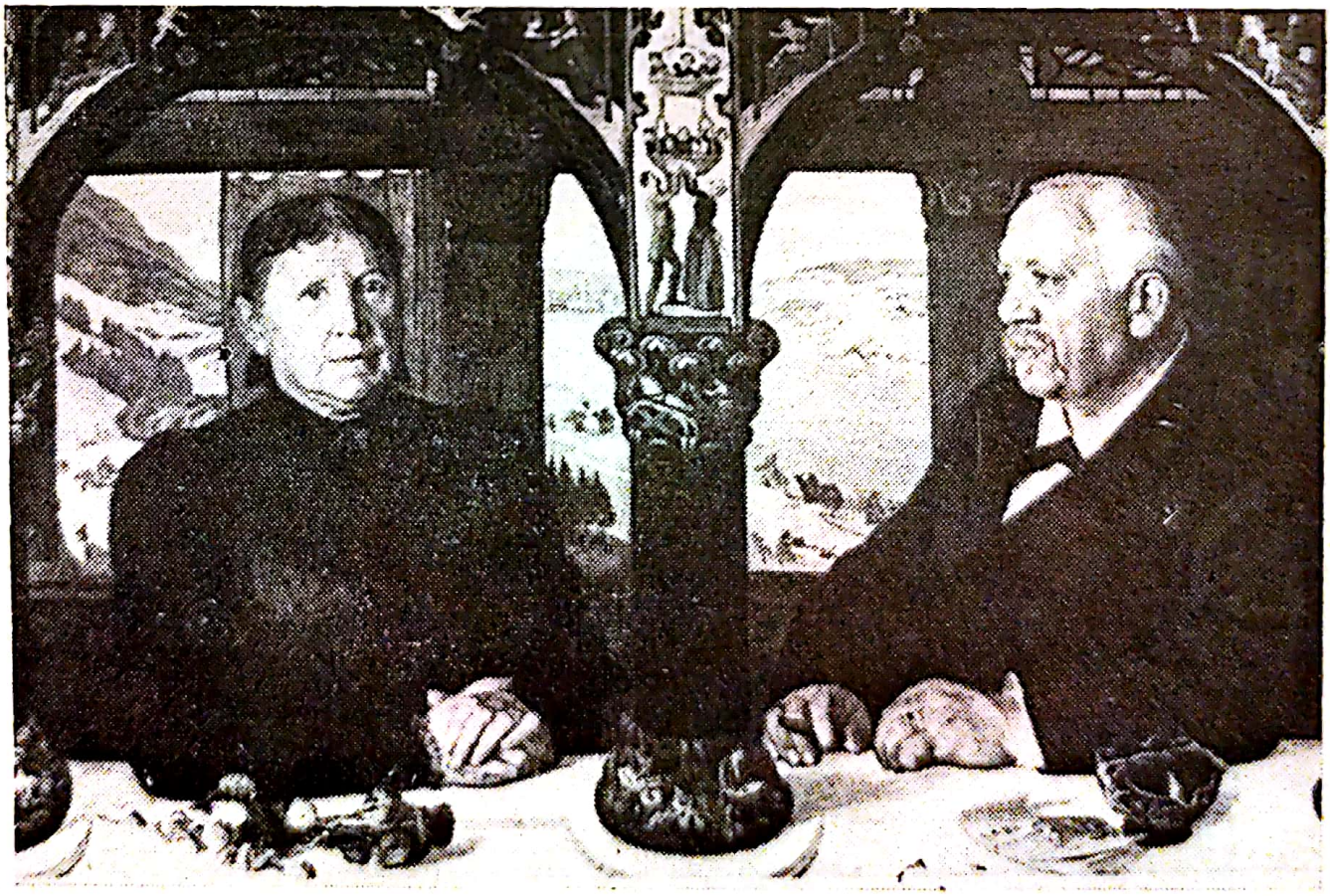
Karl STAUFFER-BERN, *Portretul lui Gottfried Keller*, 1886, Kunsthaus Zürich

Ferdinand HODLER, *Wilhelm Tell*, 1896—1897, Kunstmuseum Solothurn

Scanned with OKEN Scanner

Ferdinand HODLER, *Dansatoare*, 1912, Geneva, Musée d'Art et d'Histoire

Albert WELTI, *Părinții artistului*, 1899, Kunsthaus Zürich



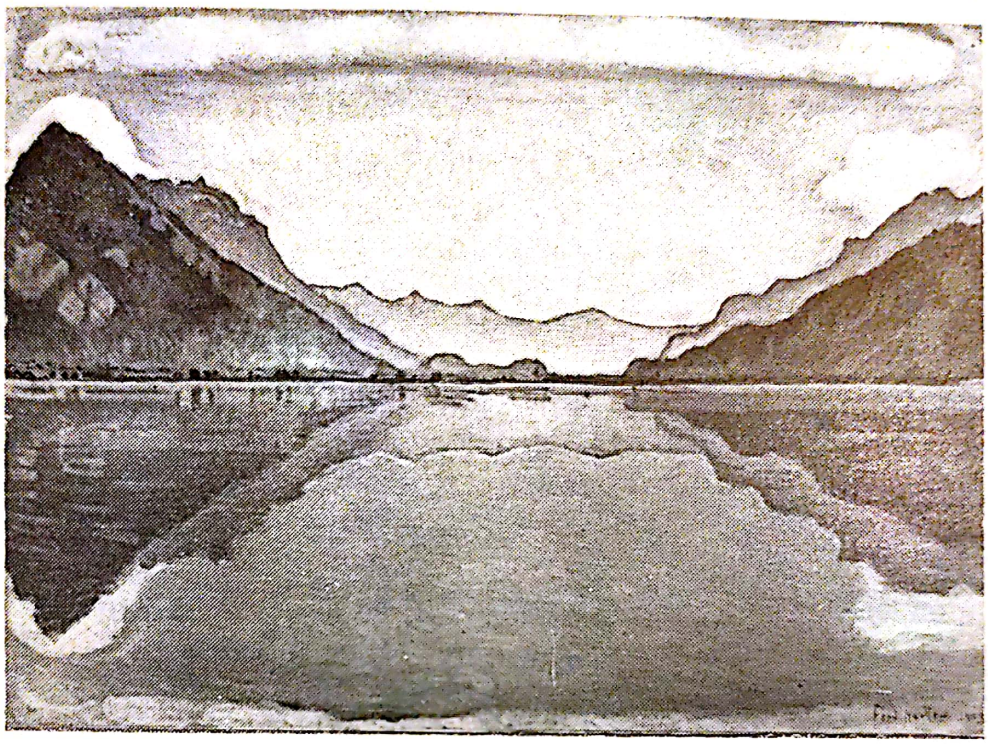
Scanned with OKEN Scanner

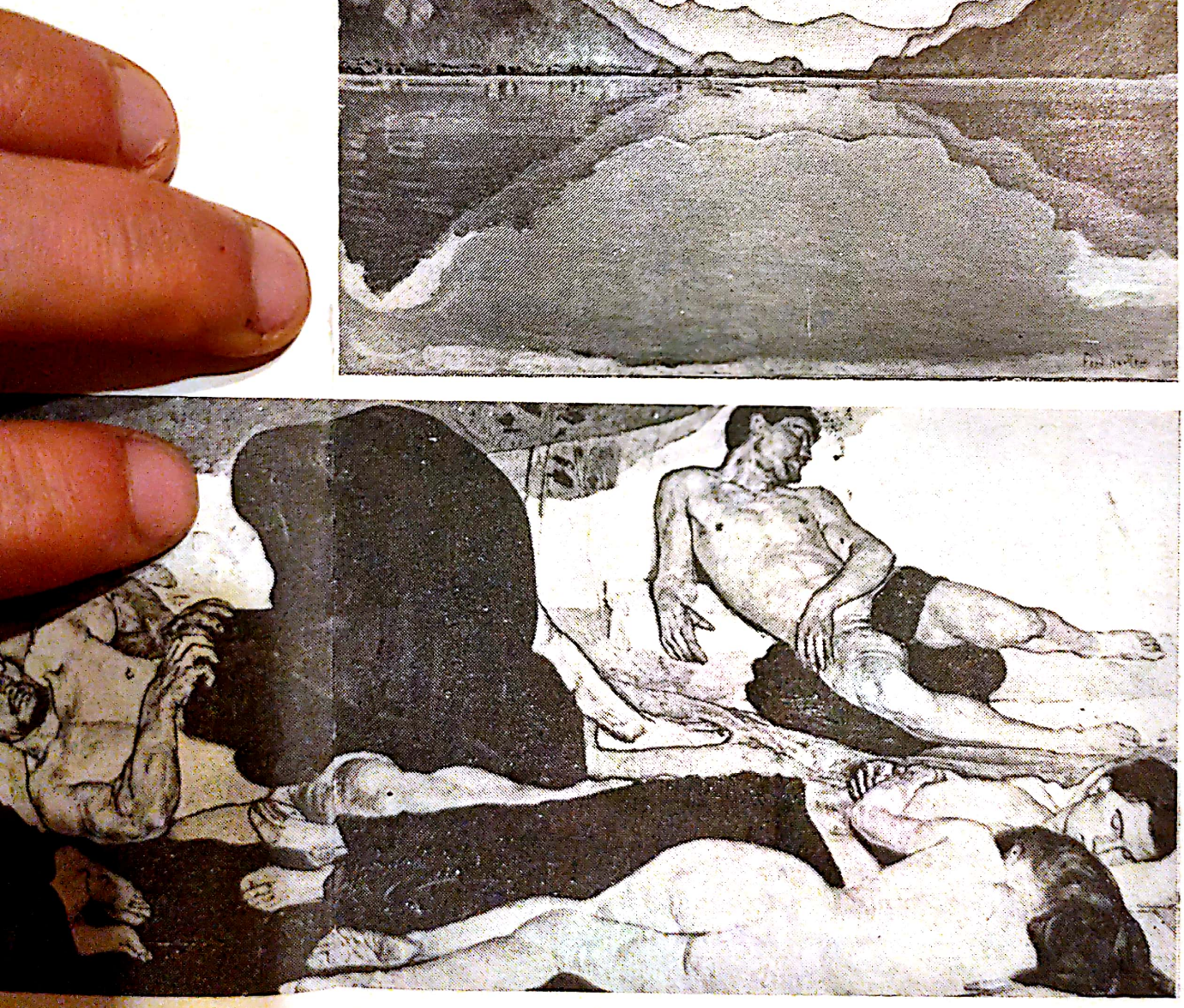
Ferdinand HODLER,
Lacul Thun, 1909,
Geneva,
Musée d'Art et d'Histoire

Ferdinand HODLER.
Noaptea, 1889—1890,
Berna, Kunstmuseum

Scanned with OKEN Scanner

erdinand HODLER,
Lacul Thun, 1909,
Geneva,
d'Art et d'Histoire

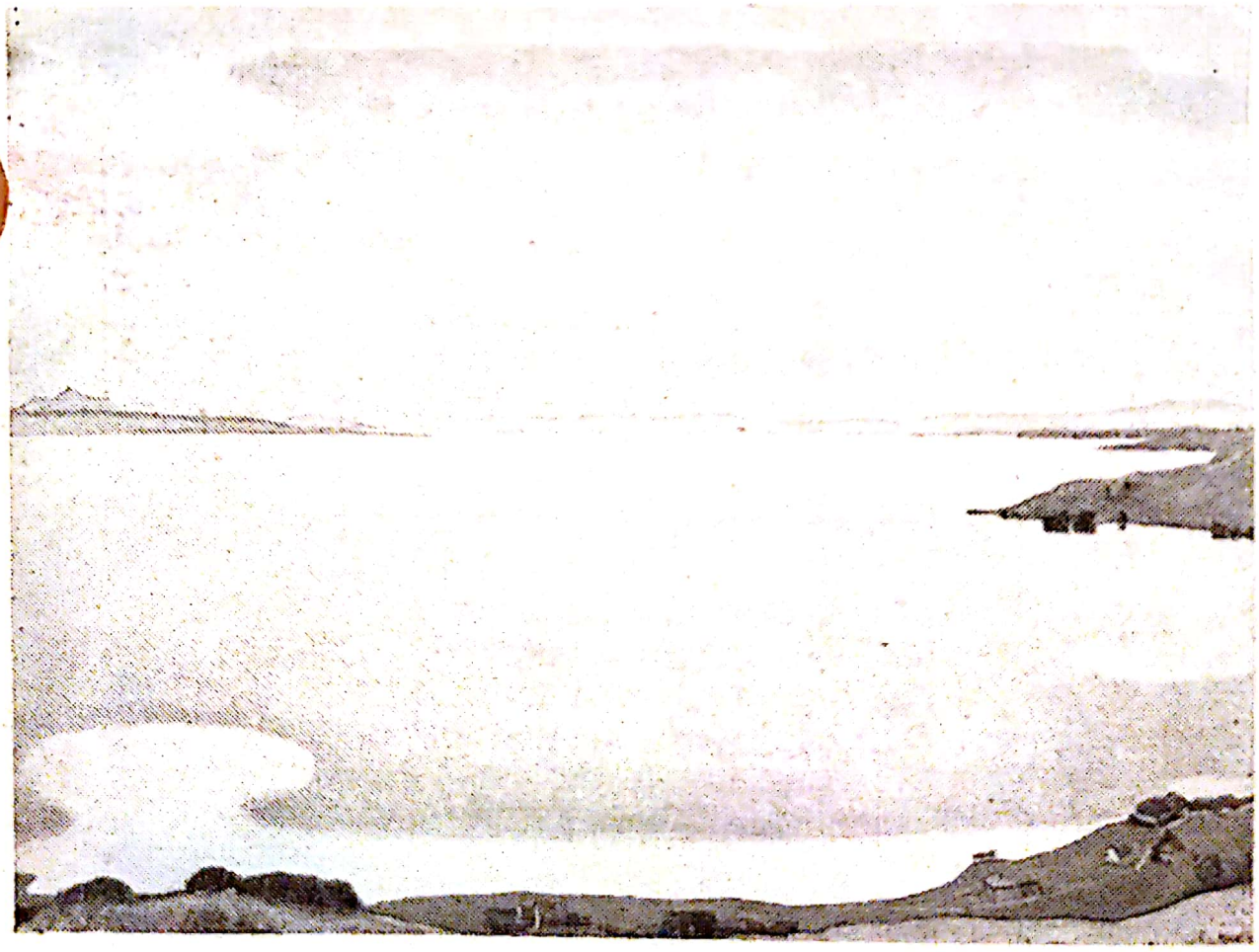




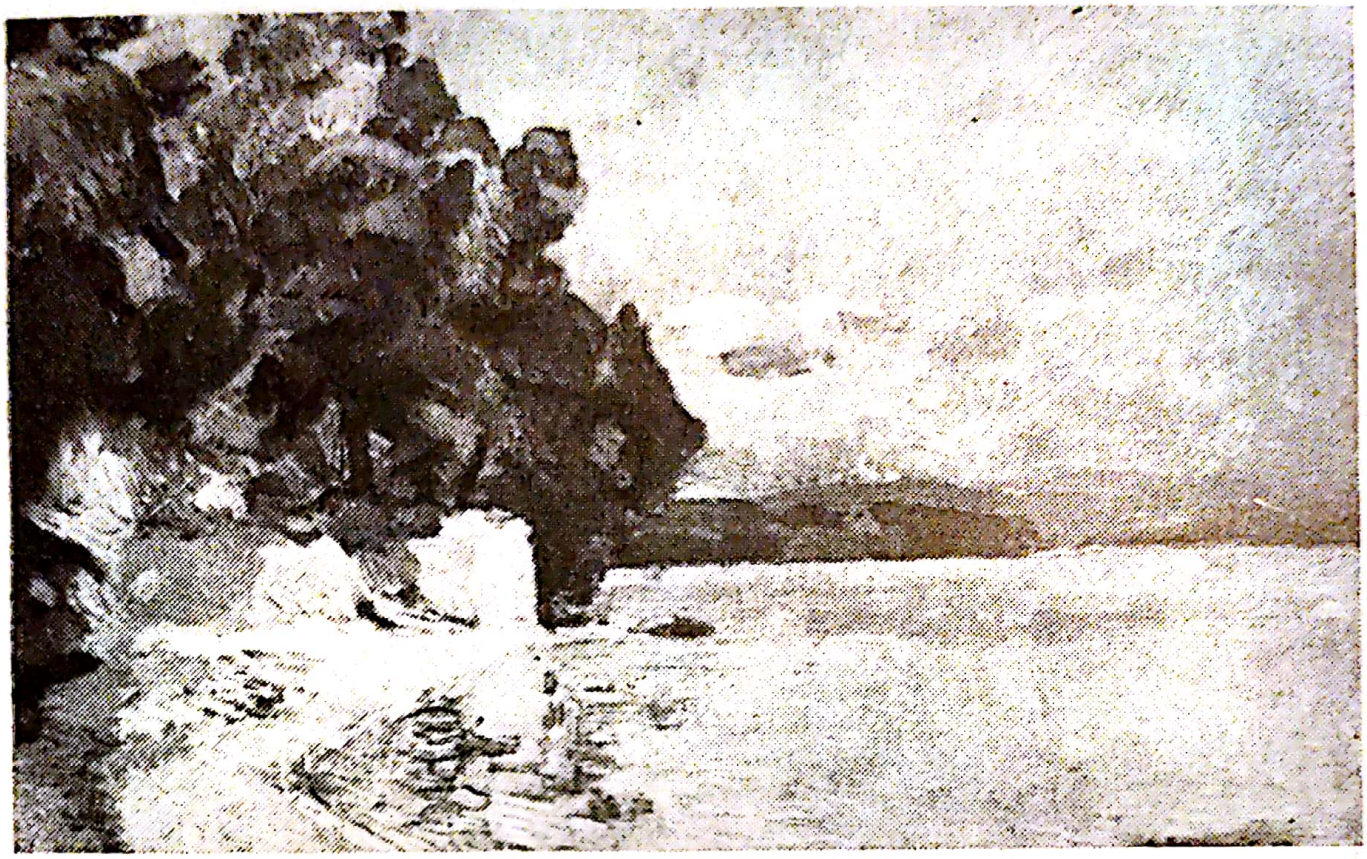
Scanned with OKEN Scanner

Ferdinand HODLER,
Lacul Leman cu nori,
1915, Elveția, Colecție
particulară

Ferdinand HODLER,
*Lacul Leman văzut de
la Chexbres*, pe la 1908,
Geneva, Musée d'Art et
d'Histoire



Scanned with OKEN Scanner

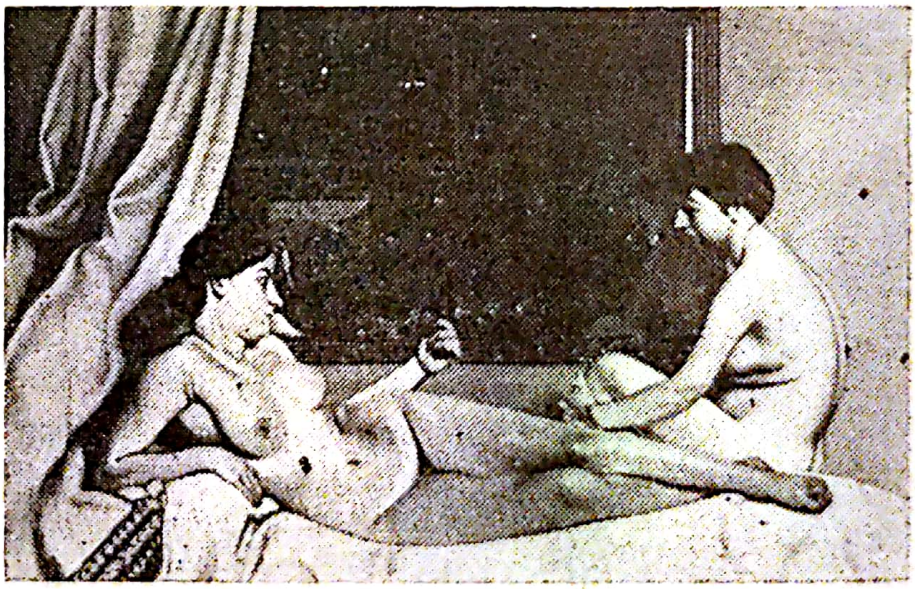


Abraham HERMANJAT, *Lacul Leman la Buchillon*, Lausanne, Galerie Paul Vallotton

Félix VALLOTTON, *Baie pe înserat*, 1892, Kunsthaus Zürich

Scanned with OKEN Scanner

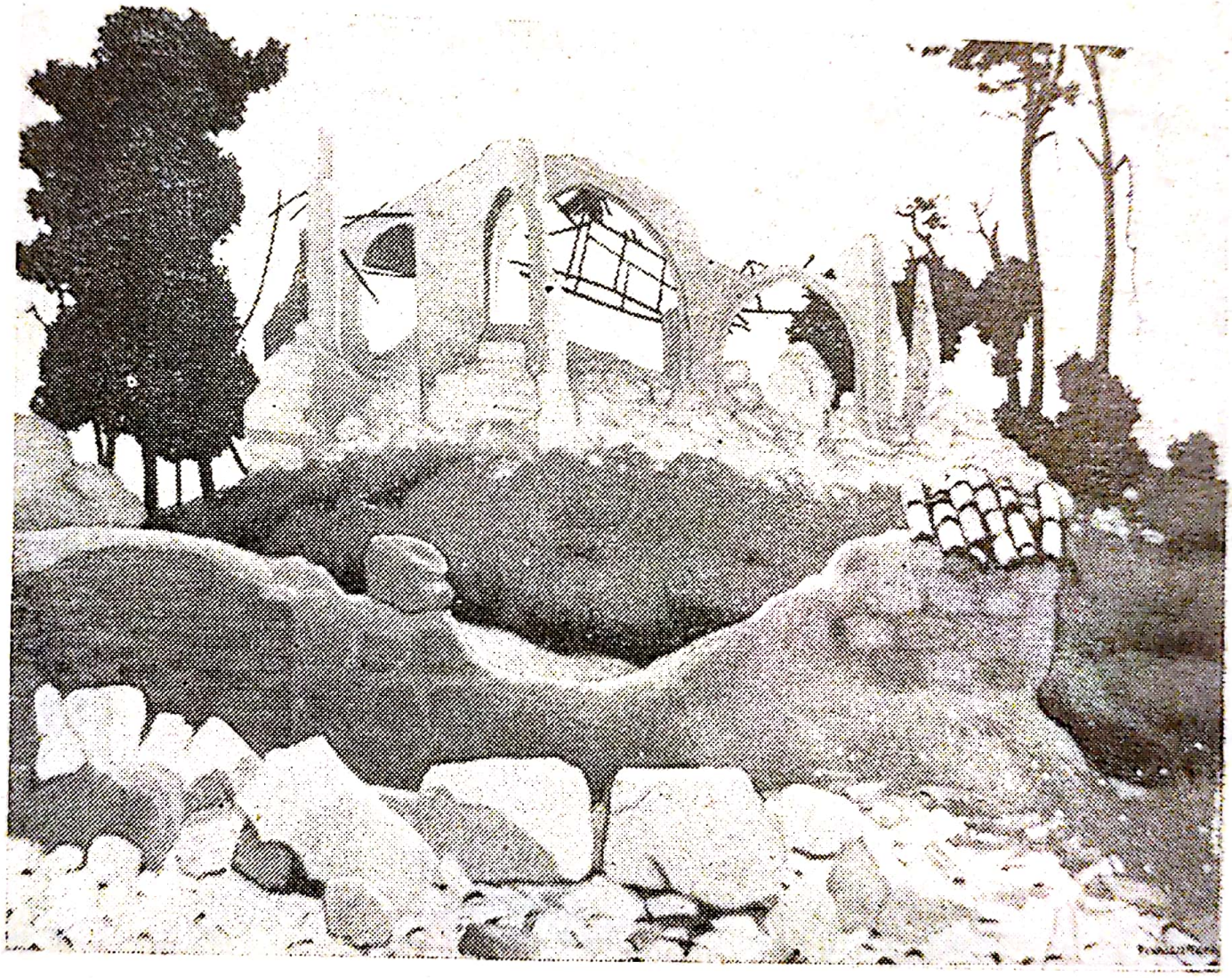
Abraham HERMANJAT, *Natură moartă*, București, Muzeul colecțiilor de artă, Colecția Simu



Félix VALLOTTON, *Odihna modelelor*, 1905, Winterthur, Kunstmuseum

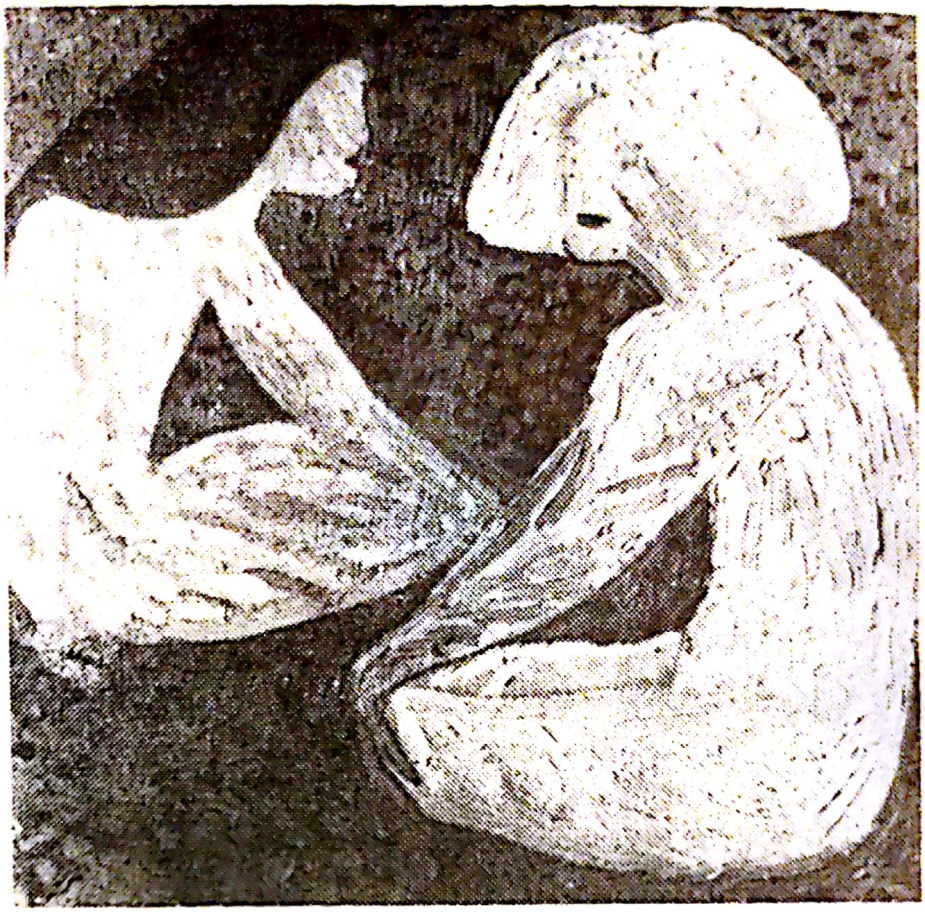
Scanned with OKEN Scanner

Félix VALLOTTON, *Biserica din Souain*, 1917, Lausanne, Galerie Paul Vallotton



Scanned with OKEN Scanner

Cuno AMIET,
Fetele galbene, 1905,
Kunsthaus Zürich



Félix VALLOTTON,
Dune de nisip pe malul Loarei, 1923,
Kunsthaus Zürich

Scanned with OKEN Scanner

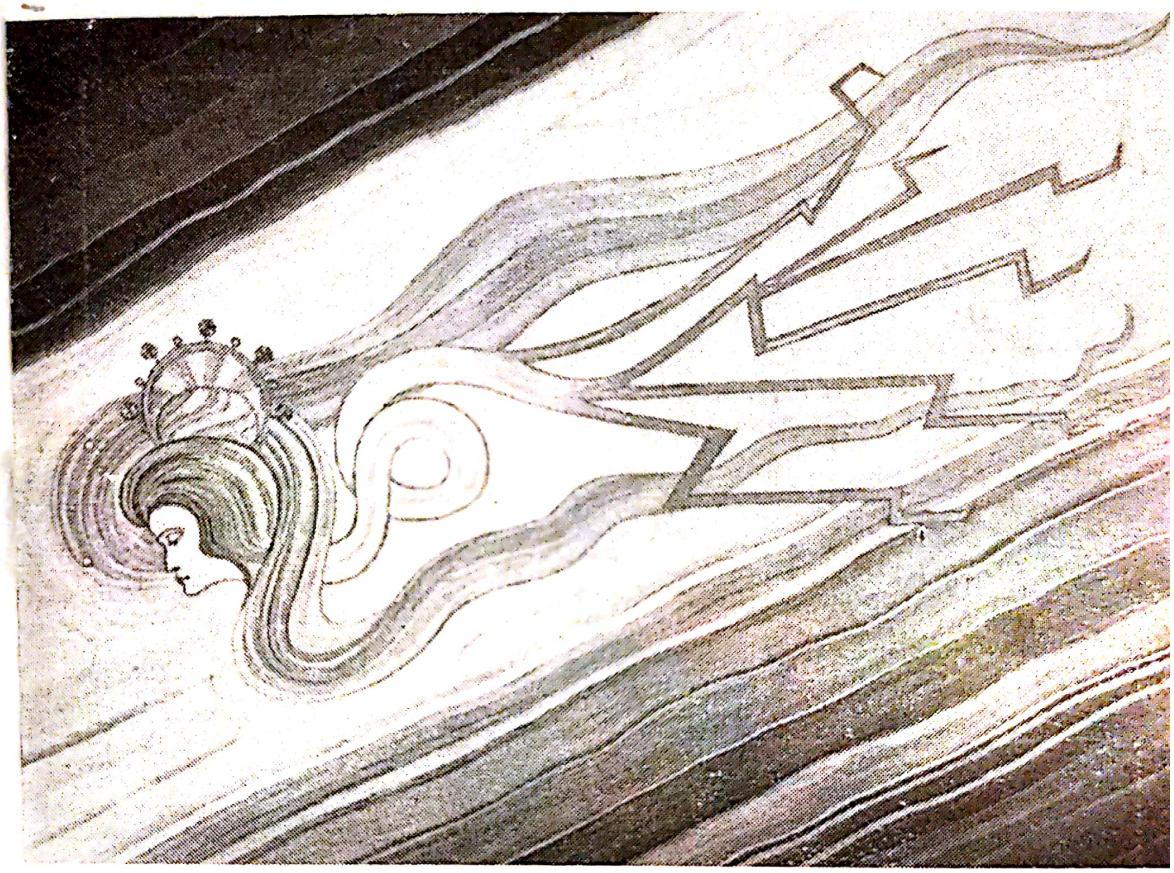
Félix VALLOTTON, *Vizita*, 1899, Kunsthaus Zürich

Scanned with OKEN Scanner

Hans BERGER,
Câmp galben, 1909,
Solothurn,
Colecție particulară

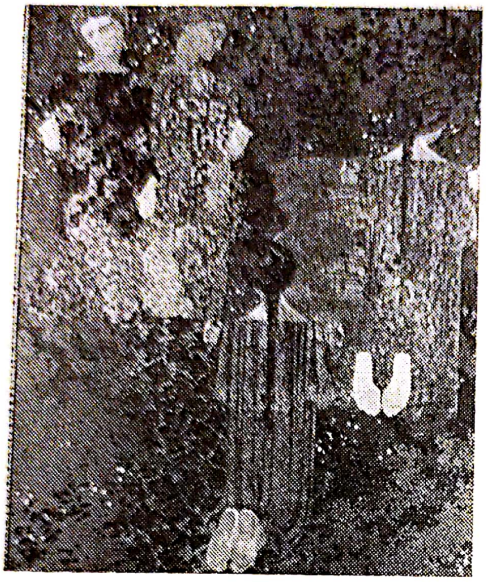
Hans BERGER,
Țăran la plug, 1911,
Kunstmuseum
Solothurn

Scanned with OKEN Scanner



Albert TRACHSEL, *Fulgerul*, 1901, Kunstmuseum Solothurn

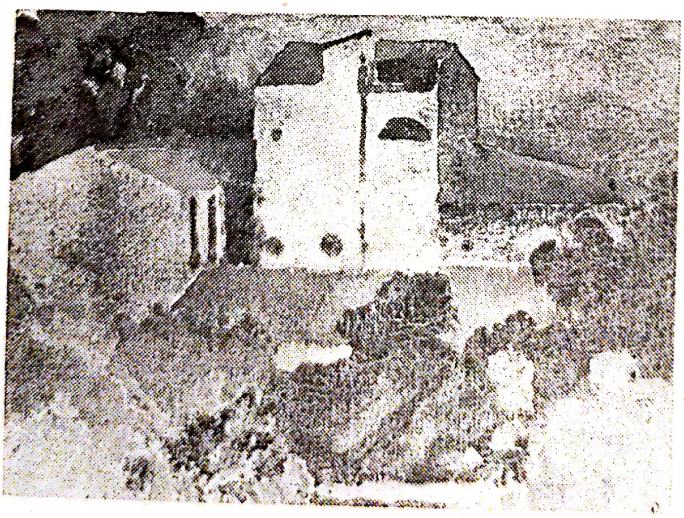
Scanned with OKEN Scanner



Augusto GIACOMETTI, *Circuitul planetelor*, 1907, Kunsthaus Zürich

Augusto GIACOMETTI, *Autoportret*, 1910, Bündner Kunstsammlung Chur

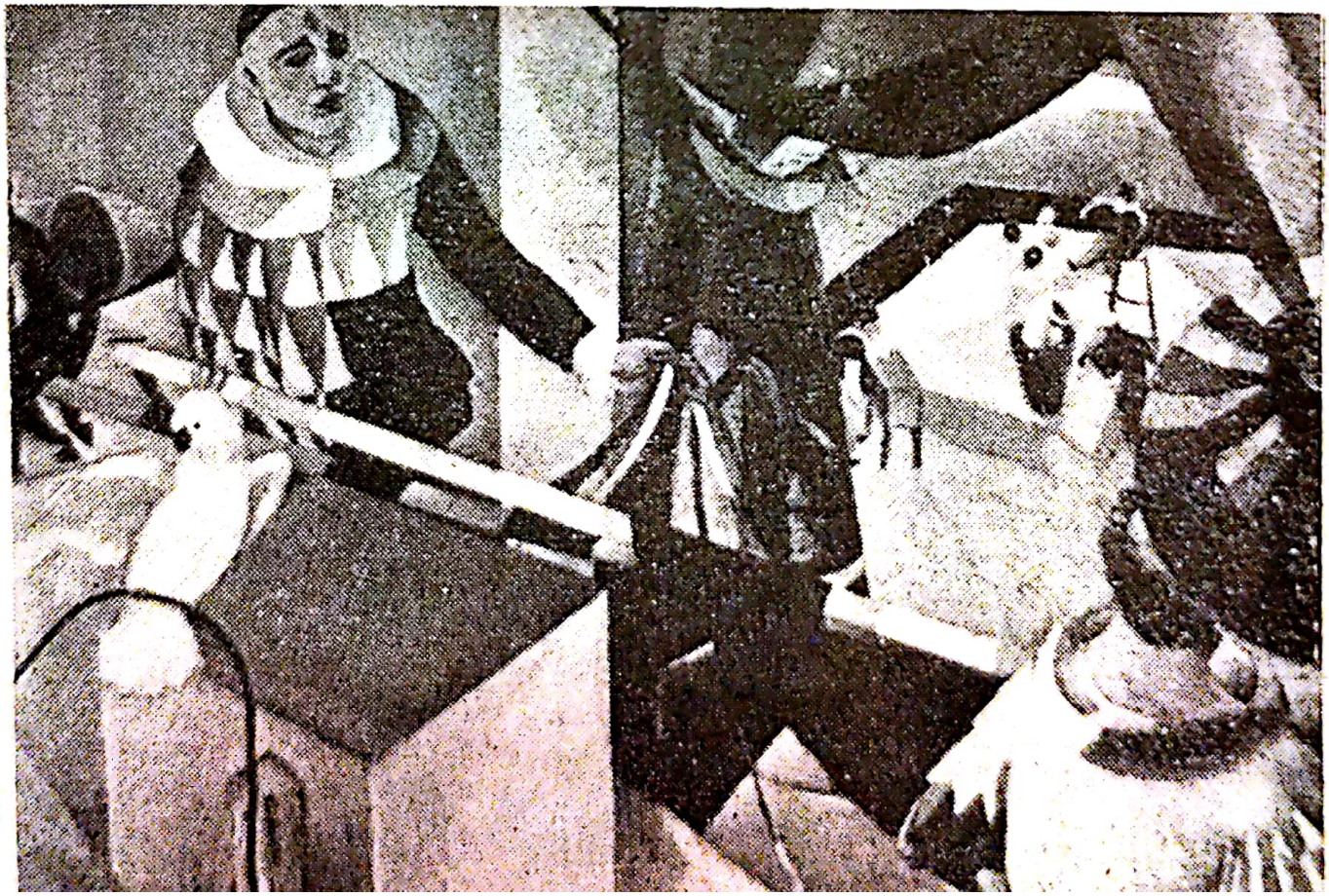
Augusto GIACOMETTI, *Roșu și violet*, 1910, Elveția, Colecție particulară



Scanned with OKEN Scanner

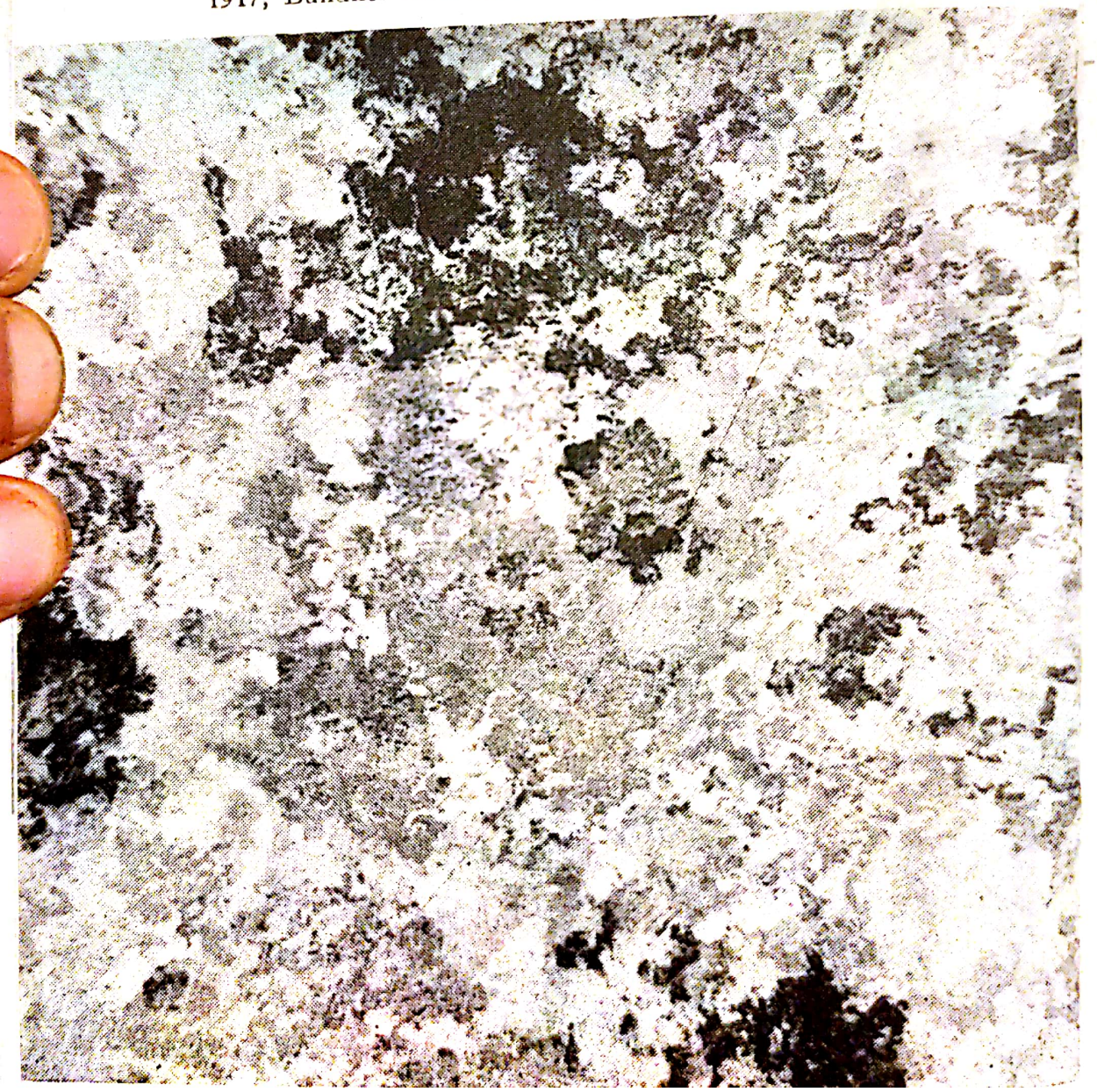
Marius BORGEAUD,
Patul verde, 1922,
Lausanne, Galerie
Paul Vallotton

Louis MOILLIET,
La circ,
1914—1915, Basel,
Öffentliche
Kunstsammlung



Scanned with OKEN Scanner

Ernest BIELER, *Tinere împletind răchită*, pe la 1910, Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts



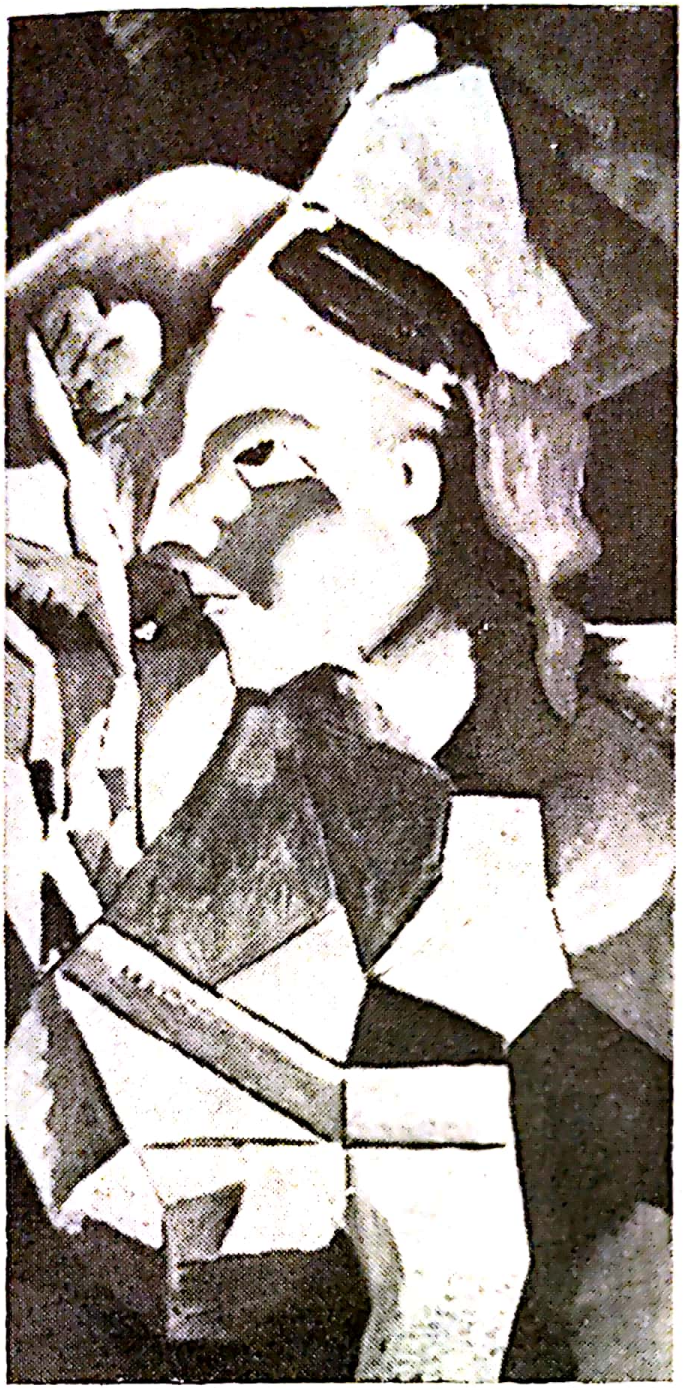
Augusto GIACOMETTI, *Fantezie în jurul unei flori de cartof*, 1917, Bündner Kunstsammlung Chur

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Gustave BUCHER, *Femeie la pian*, 1919, Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts

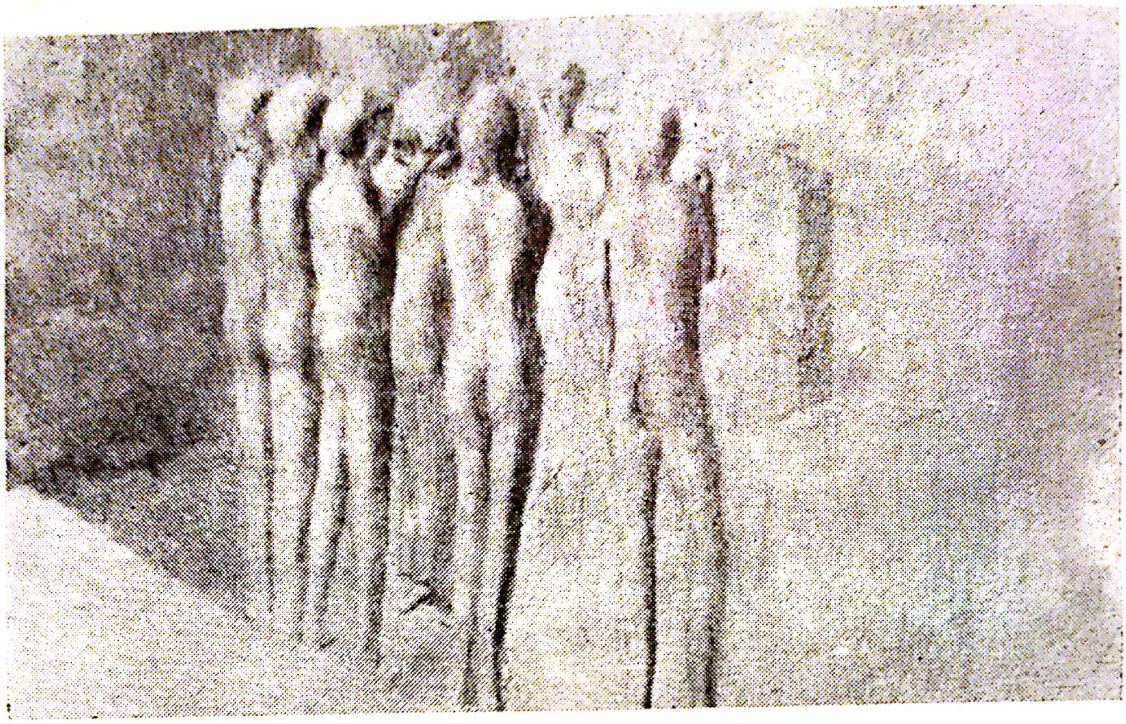
Scanned with OKEN Scanner



Fritz BAUMANN, *Autoportret*, 1916,
Basel, Colecție particulară

Fritz BAUMANN,
Tapiserie, 1912,
Basel,
Colecție particulară

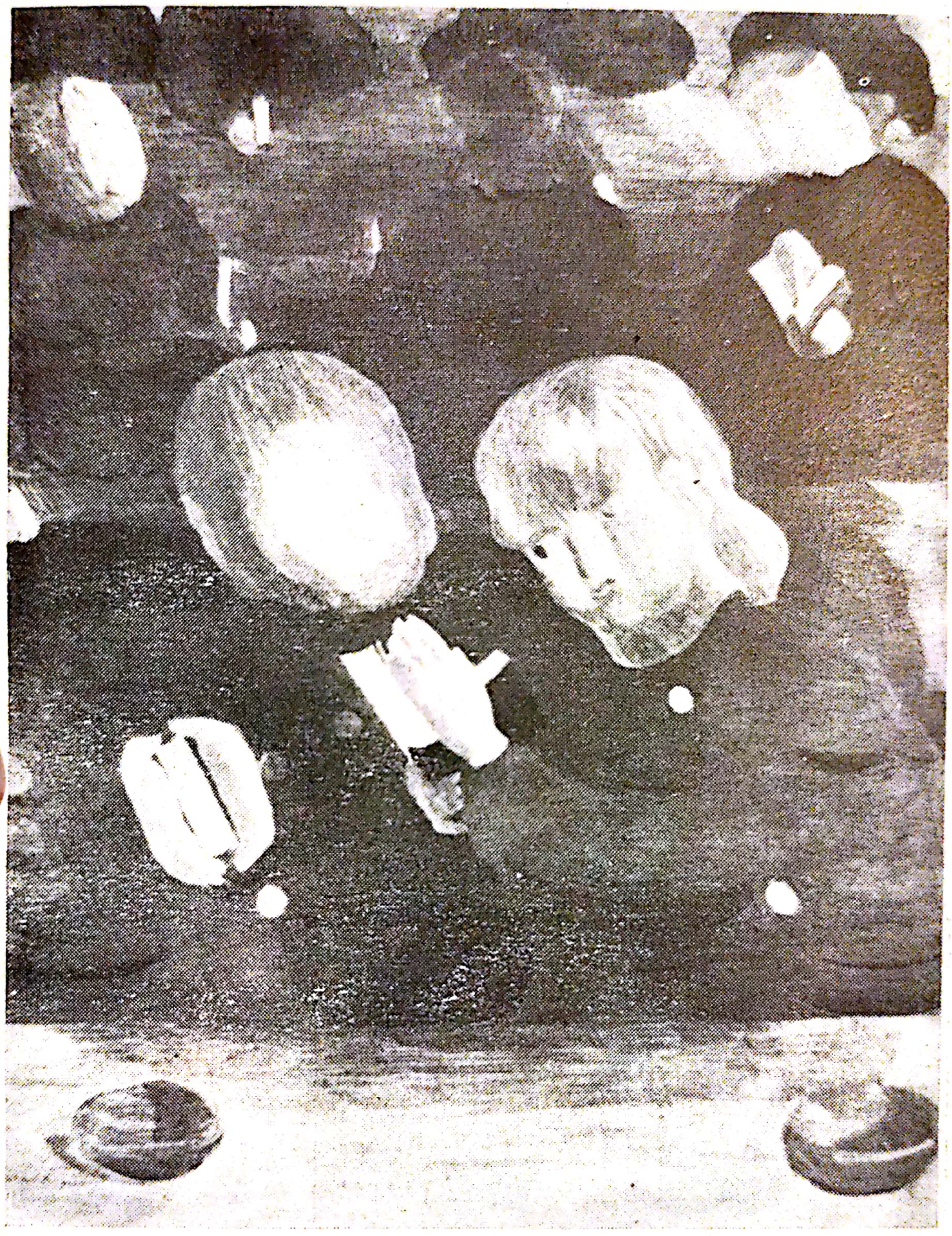
Scanned with OKEN Scanner



Otto MEYER-AMDEN, *Grup de băieți*, Elveția,
Colecție particulară

Otto MEYER-AMDEN, *Pregătirea lecțiilor la orfelinat*,
pe la 1922, Elveția, Colecție particulară

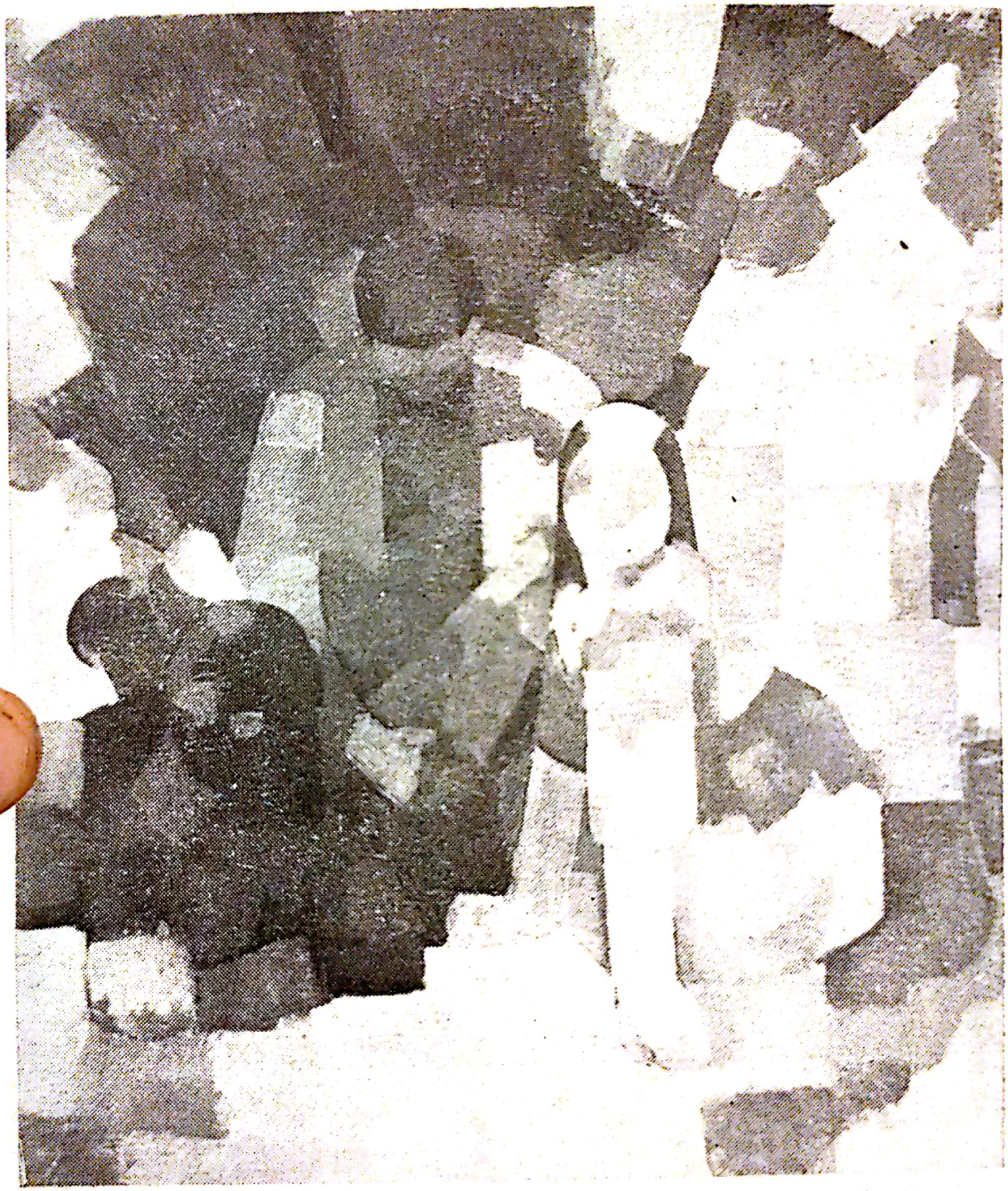
Scanned with OKEN Scanner



Otto MEYER-AMDEN, *Pregătirea lecțiilor la orfelinat*, pe la 1930, Kunsthaus Zürich

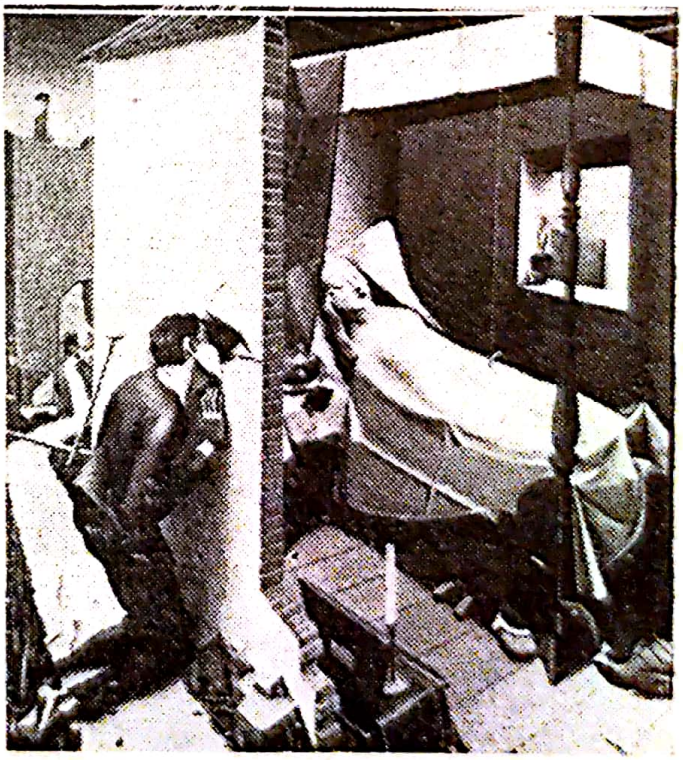
Scanned with OKEN Scanner

Albert MÜLLER, *Odihnă la aer*, 1921, Basel, Öffentliche Kunstsammlung



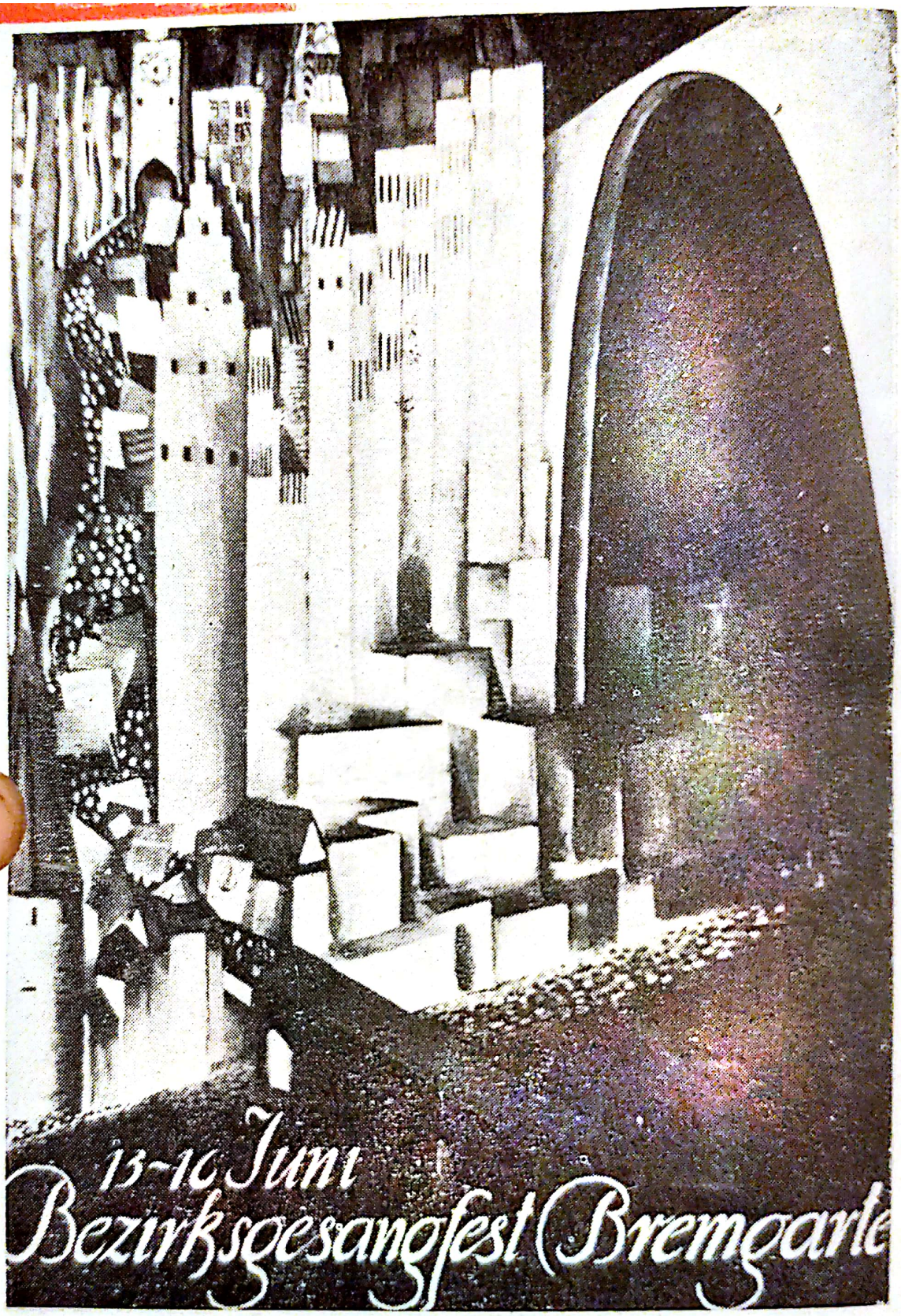
Scanned with OKEN Scanner

Alexander ZSCHOKKE, *Portret*, 1917, Basel, Colecție particulară



Niklaus STOECKLIN, *Spectacol*, 1921, Winterthur, Kunstmuseum

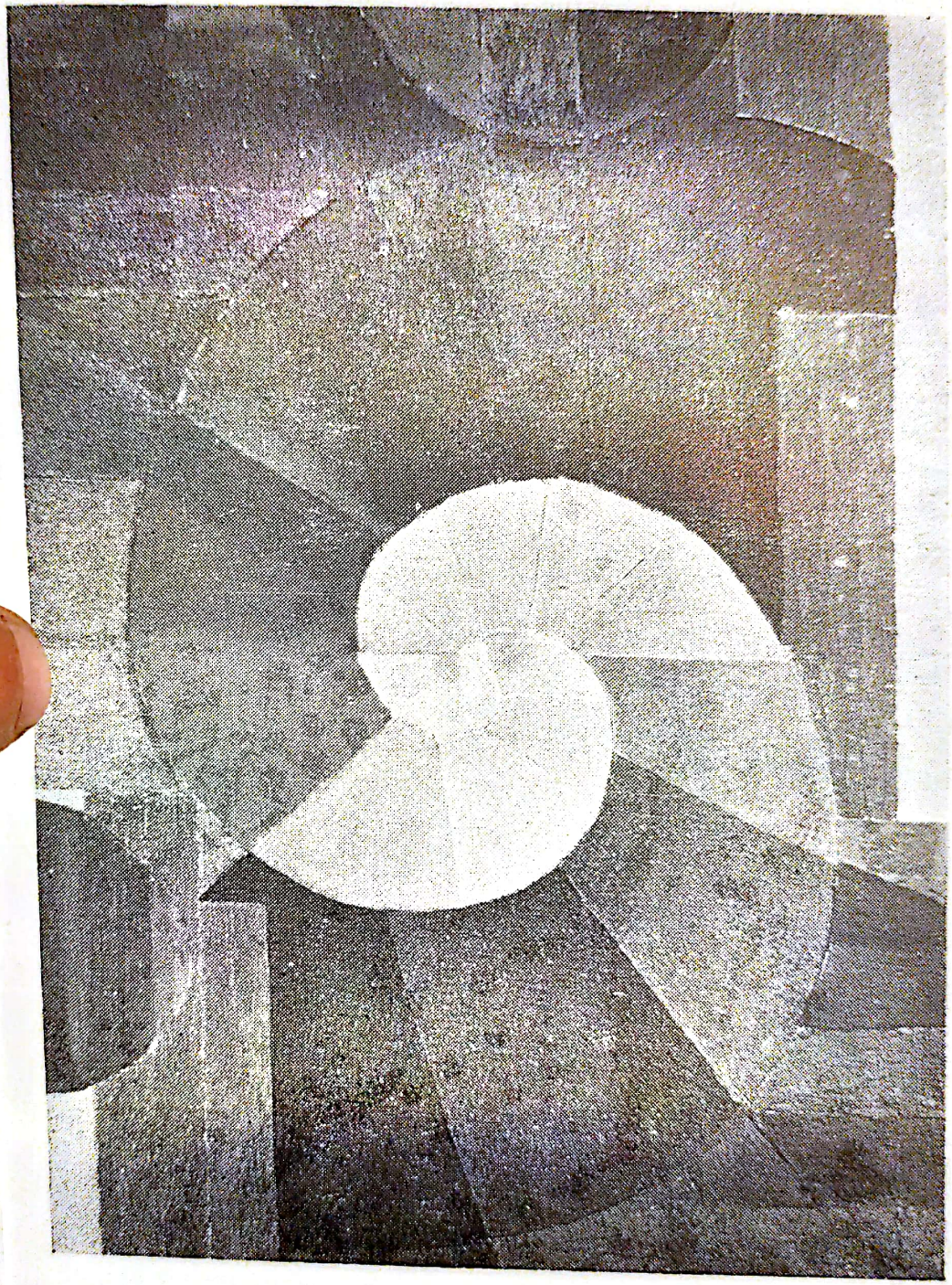
Scanned with OKEN Scanner



Otto MORACH, *Serbare la Bremgarten*, Basel, Öffentliche Kunstsammlung

Scanned with OKEN Scanner

Johannes ITTEN, *Întîlnire*, 1916, Kunsthaus Zürich



Bremgarte

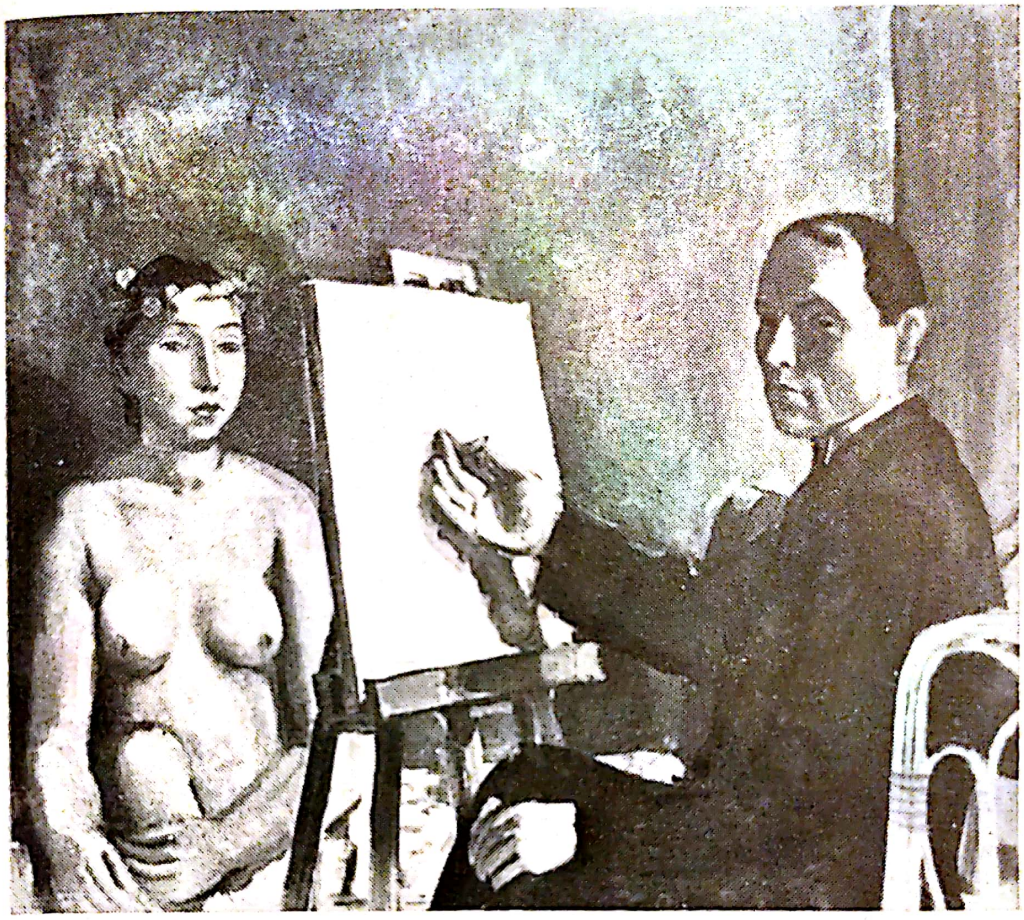
el, Öffentliche Kunst-

Scanned with OKEN Scanner

Alexandre BLANCHET, *Păstori*, 1922, Basel,
Öffentliche Kunstsammlung

Scanned with OKEN Scanner

22, Basel,



Maurice BARRAUD, *Pictorul și modelul său*, 1921, Kunstmuseum Solothurn

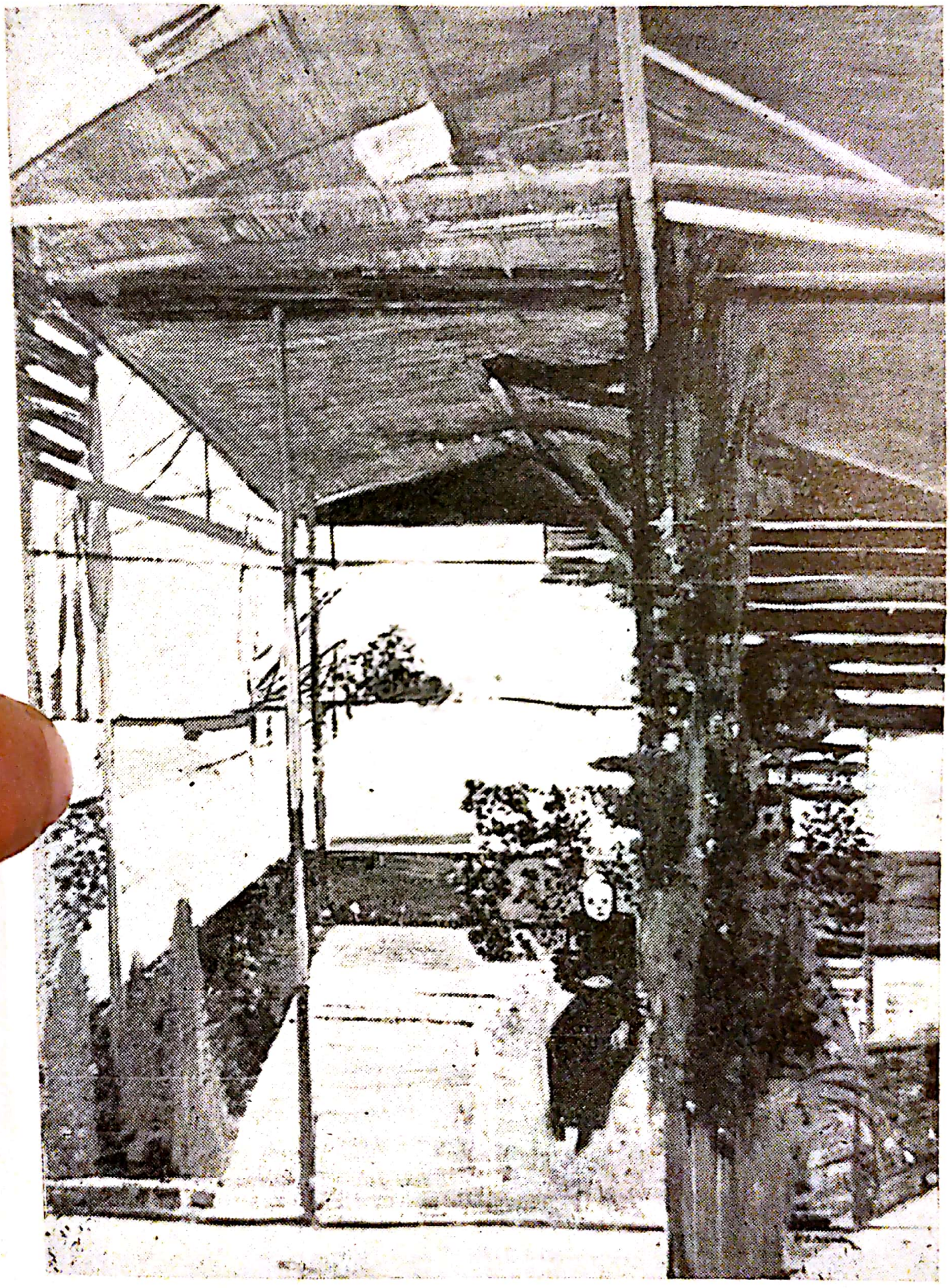
Scanned with OKEN Scanner

Walter Kurt WIEMKEN, *Arlechinul*, 1925, Basel, Öffentliche Kunstsammlung

Auguste CHABAUD, *Muncitor agricol*, pe la 1935, Kunstmuseum Solothurn

Scanned with OKEN Scanner

Walter Kurt WIEMKEN, *Serâ I*, 1936, Basel, Öffentliche Kunstsammlung



Scanned with OKEN Scanner

Max GUBLER, *Actori sicilieni*, 1925 — 1926, Kunstmuseum Solothurn

Max GUBLER, *Interior noaptea*, 1939, Kunstmuseum Solothurn

René AUBEF

René AUBERJONOIS, *Peisaj din Valais*, 1941, Basel, Galerie Beyeler

Scanned with OKEN Scanner

René AUBERJONOIS, *Portretul scriitorului Ramuz*, 1917,
Kunsthaus Zürich

Scanned with OKEN Scanner

Mulţi îl socotesc pe Füssli ca aparţinînd şcolii engleze. La Londra şi-a anglicizat numele, devenind Henry Fuseli, cunoscut şi apreciat — ca şi, cu mai mult de două veacuri înainte, Hans Holbein —, şi numit profesor la Academia regală de pictură. Influenţa lui Michelangelo şi a manierismului italian în general, dar şi a lui El Greco—mai puţin observată, plauzibilă totuşi în contextul înclinărilor lui Füssli pentru valorile straniului şi ale expresivităţii cu enigme; interesul pentru formulele neoclasice, de răspîndire europeană în epocă, iar dintre ele predilecţia pentru nord-germanul Asmus Jakob Carstens, cu antinomiile, nostalgiile şi extravaganţele lui deja romantice; legăturile cu romantismul german — prin W. Schlegel — sub impulsul căruia va desena ilustraţii pentru *Nibelungii* şi apoi pentru nuvela-simbol a romantismului — *Undine* de Fouquet; în sfîrşit pasiunea pentru creaţia şi viziunile shakespeariene a căror substanţă Füssli se va strădui s-o încarneze în nenumărate versiuni, direct sau indirect inspirate de opera lui Shakespeare, nu vor putea să înlăture ori să modifice cele cîteva date fundamentale ale unei gîndiri artistice, formată în mediul elveţian. Atunci cînd se va afla iarăşi la Zürich, pentru un interval mai lung în 1778—1779, va picta *Legămîntul Grütli*, pentru primăria oraşului său natal. Tema face parte din iconografia naţională de bază a Confederaţiei elveţiene; de la Manuel Deutsch şi Urs Graf la Hodler şi imageria populară ea a fost reluată mereu. În interpretări stilistice adaptate epocii şi viziunii fiecărui artist, dar cu grijă maximă pentru păstrarea formulei tradiţionale a imaginii, această temă apare ca o insignă de apartenenţă la un sistem de valori, de convingeri. Cu atît mai izbitoare este

Scanned with OKEN Scanner

prezența ei în repertoriul creației lui Füssli în momentul în care el nici nu mai locuia în Elveția, iar în lucrările aproape contemporane cu *Legămîntul Grütli*, subiectele stranii, încărcate de o simbolistică erotică sofisticată, fără contingențe cu lumea socialului, își găseau un loc important în pictura și desenele lui. Printre acestea se află *Coșmarul*, care a aparținut lui Goethe și face parte și azi din colecția Muzeului Goethe de la Frankfurt pe Main. Pictura istorică propriu-zisă, nu inspirată intermediat de literatură, capătă astfel la Füssli caracterul unui manifest, cu atît mai evident cu cît i se adaugă, în cursul aceleiași șederi züricheze un alt tablou, considerat de J. Gantner și A. Reinle tot pictură istorică: *Autoportretul în convorbire cu Bodmer*. „Convorbirea" are un tîlc simbolic subliniat de întreaga concepție compozițională, care atrage atenția asupra legăturii dintre generații, asupra ideii de continuitate prin transmiterea de învățăminte și experiențe de cultură. Gesturile foarte explicite ale mîinilor lui Bodmer—gesturi blînd profesorale — și gestul stării de meditație al lui Füssli; apoi încrucișarea, într-un punct central al tabloului, al mîinilor amîndurora, nu lasă nici o îndoială asupra ideii care a stat la baza imaginii. În planul doi, din întuneric, apare capul lui Homer — alegorie a tradițiilor clasicismului elin, element iconografic menit să exprime referința la acțiunea sistemului de valori al clasicismului atît de prețuit și influent în epocă; Füssli însuși este traducătorul în engleză al *Reflecțiilor privind imitarea artiștilor greci în pictură și sculptură* de Winckelmann, pe care pictorul elvețian îl întîlnise la Roma. Premonitorie însă pentru evoluția ulterioară a preocupărilor și viziunii lui Füssli este felul în care,

Scanned with OKEN Scanner

în această compoziție clară, susținută de edificiul rațional al ideilor, capul lui Homer ia cu încetul înfățișarea unui demon, a unui personaj supranatural. *Jurămîntul Grütli* în schimb, folosește din plin resursele plasticității. Este o trăsătură care se va permanentiza în opera lui Füssli, un adevărat repertoriu statuar al formelor trupului uman. În această lucrare, plasticitatea este pusă în slujba unui program. În acest scop Füssli o adaptează emblemei tradiționale a motivului, adăugîndu-i procedee compoziționale alegorizante; la fel ca și în *Autoportretul cu Bodmer*, dispune încrucișări ale membrelor, pentru a exprima în același timp hotărîrea și înfrățirea. Monumentalitatea renascentistă, o anume eleganță manieristă, perfecta lizibilitate, sînt proprii acestei lucrări al cărei caracter de manifest național elvețian iese și mai pregnant în evidență atunci cînd comparăm lucrarea cu *Jurămîntul Horaților* de Louis David, pictat patru ani mai tîrziu sub influența lui Füssli. David, deși intenționa prin motivul ales să sugereze o alegorie a luptei pentru libertate, pornește ideea de la un concept și mai puțin de la o realitatea națională. Un secol mai tîrziu, Hodler avea, în pictura pe teme istorice, să se adreseze formulelor bogate în sugestii ale lui Füssli.

Un autoportret desenat de Füssli în 1777 (desenele lui sînt considerate de istoriografia elvețiană de artă încă și mai valoroase decît picturile), în ciuda dominantei melancolice din privire și atitudine, duce cu gîndul la unul din acele personaje ale cercurilor și societății epocii, angajate cu bună credință în efortul de a îmbunătăți lumea din jur.

Scanned with OKEN Scanner

Integrarea fără greutăți a lui Füssli în mediul cultural englez era legată de o mai veche familiarizare a lui cu această cultură la Zürich, unde Bodmer și nu numai el, mijloceau răspîndirea literaturii engleze în țările de limbă germană, Bodmer fiind cel care l-a îndemnat pe Wieland să întreprindă o primă traducere a lui Shakespeare în germană. Cu secole înainte, legături, pe atunci filosofice și teologice, au existat între Calvin și reprezentanți ai bisericii anglicane, ca John Knox. Este oricum semnificativ că pictorul englez Reynolds a fost acela care, în 1768, i-a prezis lui Füssli o carieră glorioasă; „ar fi nevoie, îi spunea Reynolds, doar de cîțiva ani de studiu în Italia, pentru ca să devii cel mai mare pictor al epocii"[104]. Picturile și desenele lungii perioade londoneze sînt în cea mai mare parte compoziții în care, cu un limbaj și procedee neoclasice Füssli dezlănțuie, pe fondul unei tensiuni afective de tip „Sturm und Drang" — adică de tumult vital trecut prin filtru cultural — un univers de simboluri ambigue, încărcate de demonism, predominant de sursă erotică. Cele două „coșmare" (1790—91 și 1810), *Nudul feminin și pianista* (1799—1800) de la Muzeul de artă din Basel; picturile inspirate de Shakespeare: *Titania și Zettel* (1793—94) și *Falstaff în coșul de rufe* (1792), straniul personaj din *Singurătate în semiîntunericul zorilor* (1794—96); *Păcatul urmărit de Moarte* (1799) — aflate la Kunsthaus din Zürich, care mai deține în Cabinetul de desene, ca și cel din Basel, o colecție de desene unde fulgurările expresioniste străpung, dinamizează, sălbăticesc noblețea statuară a formelor, toate mărturisesc într-adevăr obsesia unor motive — astăzi le-am spune freudiene: vise de transfer erotic, fetișuri sexuale, ambiguități androgine și

Scanned with OKEN Scanner

lesbiene. Prezentarea acestor motive, cu toate temeritățile ei, evită orice element narativ. Concentrarea este cu grijă adunată asupra factorilor simbolici, ierarhia lor fiind limpede organizată: obiectul purtător de sens principal este parcă pus să-și strige înțelesul. Dirijarea luminii joacă aici rolul de prim ordin — o lumină teatrală, de reflector, care contribuie la ștergerea limitelor dintre real și ireal. Mai puțin îl preocupă pe Füssli calitatea culorii; ca și în suprarealism, culoarea acționează ca un ecran proteguitor al realului împotriva falsificărilor lui posibile și în același timp, ca un generator de fantastic. Comparat cu Goya și cu William Blake, pe care l-a influențat, Füssli, chiar și în investigațiile prin teritorii de mister, menține legătura cu repertoriul de teme cu tradiție în arta elvețiană. Nu totul în înfățișarea personajelor lui feminine și simbolurilor erotice provine din frustările unor experiențe personale, așa cum susțin în general comentatorii operei pictorului. În constituirea tipologiei feminine la Füssli și a raporturilor ei cu simbolurile stăruie și motivul moralizator al femeii diabolice, periculoase, malefice, întîlnit în trecut la Manuel Deutsch, la Urs Graf; apoi de-a lungul manierismului, barocului, prin secolul al XIX-lea pînă la Böcklin, Hodler și Vallotton. Deosebirea este de ton; sceptic benevolentă la mai toți cei citați, amar la Vallotton, la Füssli tonul sună turbure, cert influențat de complexele și ciudățeniile personale ale artistului, dar lăsînd să se facă simțite încercările de obiectivare. Tot Lavater este cel care intuiește contradicțiile interioare ale lui Füssli. În 1773 îi notează portretul: ... „extrem în toate — întotdeauna original — privirea îi este un fulger, vorba o furtună, gluma o ucidere

Scanned with OKEN Scanner

și răzbunarea un infern. Pînă și răsuflarea lui nu seamănă cu a celorlalți... iar trăsăturile lui sînt în același timp adevăr și caricatură"[105]. Revelatoare sînt și rîndurile lui Füssli însuși despre cunoașterea de sine: „Dacă datoria cea mai nobilă a omului este să se cunoască pe sine, dacă firea îi este lăcașul unor astfel de drepturi și devine primejdios să fii conștient de ele, apare ca dovadă a nepăsării animalice să nu ții seama de aceste drepturi și să confunzi falsul cu veritabilul. A fi om este marele privilegiu al nostru al tuturor. De aceea, fie că sînteți conducători ai societății sau conduceți plugul, fie că treaba voastră este să înviorați pasiunile sau să disecați un obiect de cercetare, fie că scrieți o carte sau citiți una — fiți oameni! Atunci cînd eroarea este numită adevăr și demonstrația de argumente un vis, cînd viciul batjocorește virtutea și impostura își atîrnă haina pe spinarea inventivității, atunci indignarea se transformă în merit"[106]. Scrise în legătură cu un comentariu privind operele lui Rousseau, aceste rînduri trebuiesc confruntate cu picturile demonic-fantastice ale lui Füssli, spre a înțelege în lumină reală subtextul atît de complicat și plurivalent al acestora și, în același timp, universul de valori obiective, cărora Füssli nu numai că le este fidel, dar se și simte dator să le propage, cu duh pedagogic, în cea mai autentică tradiție elvețiană.

În Elveția romandă (cantoanele elveției de limbă franceză) neo-clasicismul pendulează între compoziția antichizantă și portretele de familie, de preferință în peisaj. Jacques Henri Sablet (1749—1803) născut la

Morges, și-a dobîndit pentru alegoriile și scenele de gen o faimă nu numai locală, ci și la Berna, de unde va primi comanda unei picturi murale pentru galeria Bibliotecii orașului, cu subiectul alegoric al *Bernei protectoarea artelor* (1781). La data comenzii Jacques Sablet se afla la Roma, după o ședere la Paris, unde a studiat cu J.M. Vien, pictorul neoclasic în același timp apreciat și ironizat de Diderot[107]. Alegoria este concepută într-un mod tipic pentru neoclasicismul roman și influențată de Louis David. Mai puțin cunoscută, dar nu lipsită de interes este opera fratelui lui Jacques Sablet, François (1745—1819), și el elev al lui Vien, instalat cu intermitențe la Roma, Paris, Neapole, Lausanne, Nantes. François Sablet manifestă interes și pentru portretele de familie în peisaj. Pe lîngă un *Autoportret* (1812), foarte apreciat este *Portretul de familie* (1791) din colecția Muzeului cantonal de arte frumoase de la Lausanne. Peisajul este o evocare limpede, bine organizată, a unui colț de „Campagna romana"; personajele, după toate obiectele de recuzită, par a fi niște turiști elvețieni, din cei mulți care considerau la acea vreme un voiaj la Roma ca un pelerinaj cultural obligatoriu. René Berger ne atrage atenția asupra cărții albastre — un ghid de călătorie desigur, aflat întredeschis în mîna personajului feminin. Din procedeele neoclasice François Sablet a reținut precizia desenului și claritatea formulării compoziționale; nu însă și retorica gîndirii și nici distanțarea intelectuală agreată de mulți din neoclasicii germani. Atmosfera *Portretului de familie* e tandră, comunicativă, mai aproape de familiaritățile Biedermeier-ului și de precursorul acestuia, Daniel Chodowiecki, decît de elevația neoclasică; și sînt

Scanned with OKEN Scanner

totuși familiarități stilizate, amintind de formația și sursele franceze ale pictorului.

Tot un elev al lui Vien a fost interesantul personaj care este pictorul Jean Pierre Saint-Ours (1752—1809). Genevez — din familia unor emigranți francezi — Saint-Ours a fost coleg cu Louis David în atelierul lui Vien la Paris, apoi la Roma; urmează cursurile Academiei franceze de artă, îl cunoaște pe Canova și rămîne impregnat definitiv de idealurile clasicizante. În același timp însă este un convins revoluționar, adept al idealurilor și principiilor Revoluției franceze. Întors în 1792 la Geneva, pictează compoziții cu teme istorice și subtext democratic revoluționar învăluit în formulări aluzive la valorile politice ale democrației greco-romane. *Jocurile olimpice* (Muzeul de artă și istorie din Geneva), amplă desfășurare de personaje într-un peisaj cu arhitecturi, structurat în spirit poussinian, dar mai ales compoziția alegorică *Republica*, pictată pentru „Templul națiunii", amenajat la Paris de revoluționari. Saint-Ours va participa în 1805 la concursul cerut de Napoleon pentru realizarea unei picturi monumentale în cinstea concordatului cu papalitatea, tema concursului fiind „Geniul Franței readucînd Religia pe altare". Există însă la Saint-Ours și latura unui gust romantic pentru subiectele dramatice, înspăimîntătoare: astfel *Cutremurul* (1799 — Muzeul de artă și istorie Geneva), de presupus a avea și un tîlc simbolic, dincolo de concentrata evocare narativă a cataclismului. Pierre Louis de la Rive (1753—1815) fin peisagist, aparținînd școlii geneveze, ne apare astăzi mai semnificativ prin alegorii în peisaj ca *Mormîntul lui S. de la Rive* (1787 — Muzeul de artă și istorie Geneva). Într-un peisaj de parc care

Scanned with OKEN Scanner

în primul plan este de atmosferă romantică, iar în al doilea se pierde în iluminări ireale amintind de înserările lui Claude Lorrain, două personaje feminine, în apropierea unei sculpturi funerare, sînt înfățișate în atitudini de lamentație — cap înclinat, gest al plîngerii. Aceste atitudini au fost studiate de Werner Hoffmann, în seria de expoziții „ossianice" de la Kunsthalle din Hamburg, între anii 1972—78 și urmărite, de la sursele lor cele mai vechi, ca motiv constitutiv în formarea sensibilității romantice europene. Tradiționala sobrietate a edificiilor ecleziastice protestante și rezerva față de dezlănțuirile excesiv somptuare, prescrisă și persistentă de veacuri în viața socială a cantoanelor elvețiene, a moderat înflorirea unui anume tip de pictură monumentală de mari proporții spectaculare de felul celei practicate de Tiepolo în Italia sau de frații Asam în Bavaria. În secolul al XVIII-lea, se împuținează și picturile murale de ornamentare a fațadelor unor case particulare. Rămîn însă frecvente comenzile pentru scene alegorice cu mesaj aducativ-edificator, destinate unor edificii publice ale autorităților civile, și aceasta mai ales la Berna. Printre puținele picturi de plafon religioase de baroc tîrziu și rococo în Elveția se află cele de la biserica abațială și biblioteca St. Gallen, construită între 1755 și 1767, ctitorie benedictină — ultima de acest fel în Elveția — pe temeliile bazilicii din secolul al IX-lea și ale clădirilor romanice și gotice care i s-au suprapus. Plafoanele și alte spații au fost pictate între 1766—1774 de Josef Wannenmacher din Tomerdingen după schițele lui Christian Wenzinger, nume de mici maeștri regionali, al căror limbaj, de o prospețime apropiată de ingenuitățile barocului rustic, a fost cu grijă respectat de restaurarea din 1961—1967[108].

Scanned with OKEN Scanner

V

Secolul al XIX-lea — între lirică şi realism

Forţa, specificul şi ecoul impulsurilor şi activităţii artistice elveţiene din secolul al XVIII-lea au continuat să se manifeste pe ansamblu în forme asemănătoare, în toată prima jumătate a secolului următor, iar adeseori, şi în a doua jumătate. Dacă nu s-a accentuat originalitatea manifestărilor, pînă în momentul ivirii unor personalităţi marcante ca Arnold Böcklin, Ferdinand Hodler şi Segantini—socotiţi astăzi printre figurile constitutive ale artei moderne în Europa — s-au conturat în schimb mai precis cîteva trăsături unanim şi stăruitor recunoscute ca helvetice. Experienţa naturii şi cultul ei — nu numai al frumuseţilor şi al măreţiei, dar şi al alcătuirii ei ascunse, al tainelor şi puterilor lumii vegetale şi animale; trăirea naturii ca experienţă spirituală, dar şi ca sursă a forţei morale; cultul virtuţilor cetăţeneşti, iar dintre cele personale, preferinţa pentru virtuţile de disciplină, cu amprentă şi destinaţie socială; conştiinţa lucidă a unei „unităţi elveţiene", realizată prin cuceriri politice ca şi prin meritele hărniciei, ale cinstei, perseverenţei ridicate la rang de simbol, sînt compo-

Scanned with OKEN Scanner

nentele principale ale „elvetismului" epocii, moștenit desigur, dar acum conturat cu putere, uneori cu deliberată încăpățînare, în unele cazuri pînă la o redare care va provoca mai tîrziu, începînd din anii interbelici, multe luări de poziție autocritică din partea unor scriitori și artiști.

Importante momente de afirmare și stabilizare politică au susținut în Elveția secolului XIX dezvoltarea unei conștiințe elvetice pe toate planurile vieții sociale. De la formele luate de uniunea confederală din 1848, precedate în perioada 1830—1840 de intervenții legislative de democratizare numeroase, ca urmare a intensei agitații politice din diferite cantoane, și pînă la constituția din 1874, au fost fondate instituții cultural-sociale care, pe urma tradițiilor bine înrădăcinate ale Societăților helvetice de intelectuali, au favorizat afirmarea unei culturi instituționalizate, sprijinită de mijloace publice, în special în domeniul universitar-școlar. În cel al artelor plastice, înființarea unor modalități organizatorice oficiale a mers mai încet; abia după mijlocul secolului își vor face loc inițiative de amploare de acest fel. O „Societate elvețiană a artelor frumoase" exista în 1806, din care, în 1839, avea să se nască Uniunea artistică elvețiană, existentă și astăzi, cu unele modificări de structură, în sensul profesionalizării, stabilite între 1865—1866, din inițiativa unor scriitori și artiști. Prima „Expoziție națională de artă" avea loc abia în 1840, an în care își începeau activitatea și expozițiile itinerante „Turnus", pentru prezentarea în centrele culturale elvețiene ale operelor unor artiști din toate cantoanele; uneori și din străinătate. Preferințele publicului cu posibilități de cumpărare nu se adresau însă

Scanned with OKEN Scanner

întotdeauna lucrărilor de bună calitate; de aici frecvența stabilirii îndelungate a artiștilor elvețieni în străinătate — Ch. Gleyre, Böcklin, Vallotton, și mulți alții; de aici și contorsionarea și concesiile altora pentru a corespunde unor prejudecăți ale gustului mediu: a fost cazul peisagiștilor Rudolf Koller și Johann Jakob Ulrich care ofereau, cu succes, mult agreate marine sau peisaje turistice asezonate cu scene de gen, în coloritul întunecat apreciat. Scriitorul și pictorul Gottfried Keller atrăgea atenția pictorilor asupra acestor concesii atunci cînd scria: „Pictorii noștri elvețieni trebuie să-și vină în fire, dacă vor să nu coboare la nivelul acelei categorii a hangiilor, cioplitorilor alpini, ghizilor montani și tuturor acelor speculanți, care nu visează la nimic altceva decît la pungile cu bani ale turiștilor". Cu toate aceste greutăți, în 1887 este înființată Comisia artistică a Confederației, cu o activitate complexă și extinsă ale cărei rezultate se vor face simțite pînă astăzi în domeniul muzeal, în cel al expozițiilor de anvergură, în sprijinirea creației, în dezvoltarea interesului pentru colecționarea de opere artistice, în intensificarea circulației de valori, din și înspre Elveția, în afirmarea unei conștiințe a artei elvețiene. La toate acestea și, mai ales la ultimul punct, au contribuit substanțial încă trei fenomene. Primul a fost inițierea marilor „expoziții elvețiene" de artă sau mixte în 1893 la Zürich, 1896 la Geneva și 1914 la Berna, acestea din urmă gîndite „in nuce" ca o „prezentare a vieții poporului elvețian", cu o cuprindere deci mai largă decît cea obișnuită expozițiilor „clasice" de pictură și sculptură. Extinderea privea în special arta țărănească de diferite genuri din toate cantoanele. Adevărata amploare, semnificație

Scanned with OKEN Scanner

și influență a acelei expoziții vor putea fi sesizate abia retrospectiv, atunci cînd, în 1939, o altă expoziție, la Zürich, va desfășura larg ideile inițiate în 1896 la Geneva și 1914 la Berna. În esență era vorba să se demonstreze valabilitatea unei „concepții, în toate perioadele orientative ale culturii elvețiene, hotărîtă să redea realitatea într-un mod cît mai popular și mai veridic". Miezul acestei concepții era „satul elvețian" devenit simbol, prin așezarea într-un peisaj de munte, iluzionist redat, consacrînd, într-o viziune accesibilă —dar epidermică—realități în fapt infinit mai complexe și mai contradictorii. Destinul turistic al Elveției și o imagistică internațională inepuizabilă legată de el, vor facilita apoi circulația acestui cadru limitat de receptare a realităților elvețiene, totuși izvorît din cauza legitimă a dorinței de a evidenția existența unei culturi artistice caracteristic elvețiene, dincolo de subdiviziunile ei naționale. Abia expoziția din 1964 de la Lausanne va cumula și impune o viziune nouă asupra spiritului în care s-au dezvoltat valorile profunde ale demersului artistic elvețian. Acest spirit fusese înțeles, mai demult, de istorici și teoreticieni elvețieni ca Jakob Burckhardt și Wölfflin, și poate cu ajutorul lor, intuit, în 1900, de cei care plănuiseră, pentru Expoziția universală de la Paris, un ansamblu peisagistic panoramic, intitulat „Engadin", cu un proiect executat de Ferdinand Hodler, Giovanni Segantini, Giovanni Giacometti și Cuno Amiet, deci cei mai mari artiști elvețieni ai epocii. Proiectul, din nefericire, nu a fost realizat. Dimensiunile rusticității și ale peisajului au rămas însă prezente, ca idee, la fel de importante ca și în secolul al XIX-lea, doar că sub alte forme, mereu în schimbare, susținînd în

Scanned with OKEN Scanner

aceeași măsură problema unei conștiințe artistice helvetice. Al doilea fenomen care a contribuit la consolidarea și prestigiul raporturilor cu arta în Elveția a fost inițierea unor mari colecții particulare, începînd cu cea a lui Gottfried Keller, care vor furniza ulterior muzeelor elvețiene tezaure de bază pentru cunoașterea creației naționale. Nu mai puțin importantă va fi și reluarea, începînd cu mijlocul secolului al XIX-lea, a comenzilor oficiale de pictură — de obicei cu caracter edificator și educativ-patriotic — pentru noile opere de arhitectură clădite în această perioadă: Primăria confederală la Berna (începută în 1852), Politehnica din Zürich (1861) etc. Ca și precedecesorii lor, ca și pictorii altor națiuni, artiștii Elveției își făceau în secolul XIX studiile în străinătate, expuneau, lucrau acolo mai mult sau mai puțină vreme. Stilul de lucru și obiectivele acestor șederi se deosebeau de cele din trecut prin caracterul lor mai curînd pedagogic, instructiv-formativ în comparație cu scopurile în principal activ-lucrative ale șederilor din secolul al XVIII-lea. Centrul artistic preferat de elvețieni la începutul secolului, Roma, încă de la sfîrșitul secolului trecut, punctul de întîlnire al neo-clasicismului cu romantismul nostalgic aspirînd la valorile antichității. Germanii, prin „nazareeni" și alți clasicizanți, supranumiți și „Deutschrömer" (romanii germani), erau, din acest punct de vedere, cei mai numeroși acolo; dar nu lipseau nici francezii din școala lui Louis David, nici danezii. Rușii își făceau și ei pelerinajul la Roma. Ceva mai tîrziu, în jurul anilor '20 ai secolului XIX, artiștii din Principatele Române vor poposi tot la Roma, de unde Gh. Asachi, apoi Gh. Tattarescu, vor primi impulsuri nu numai de ordinul

Scanned with OKEN Scanner

inspirației și tehnicii artelor frumoase. La Roma — și în alte orașe italiene, Neapole, Veneția, Florența vor veni, la începutul secolului, Saint-Ours și De la Rive, frații Sablet, Léopold Robert și Maximilien de Meuron, Karl Girardet, Edmond de Pury — personalități de seamă din Neuchâtel, în special primii doi. Dar nu numai artiștii valezani și din Vaud s-au îndreptat spre izvoarele romane, ci și artiștii elvețieni de limbă germană. Aceștia vor veni însă ceva mai tîrziu: între ei și șederea lui Füssli, la sfîrșitul secolului XVIII, este un scurt hiatus, cu atît mai ciudat, cu cît prezența artiștilor germani era în Italia de-a dreptul masivă. Un alt centru frecventat este, în aceeași perioadă, dar mai ales în cea următoare, Parisul. Șederile pariziene de la începutul secolului, ale celor mai mulți dintre artiștii elvețieni nu au exercitat însă influențe puternice asupra lor, iconografic vorbind aproape deloc, excepție făcînd Charles Gleyre care de fapt era stabilit la Paris și în opera căruia ecoul viziunii lui Delacroix poate fi evident perceput, ca și cel al „orientaliștilor", în general, a lui Decamps de pildă. Este chiar izbitoare perseverența spiritului elvețian; chiar după suficient de lungi șederi la Paris, la un peisagist ca Barthélemy Menn și un pictor de gen ca Albert Anker de pildă — amîndoi adevărați pictori naționali prin popularitatea lor. München-ul a devenit atractiv pentru pictorii elvețieni mai devreme decît pentru artiștii altor țări din Europa centrală. Biedermeier-ul münchenez cu iz romantic al anilor '30, a găsit interes la mulți mici maeștri. În a doua jumătate a secolului însă, în epoca de glorie a realismului münchenez, cînd circulația de idei artistice și de artiști între München și Paris era în toi — un strălucit exemplu oferindu-l vizitele reci-

Scanned with OKEN Scanner

proce și expozițiile lui Gustave Courbet și Adolf Menzel, — școlile, atelierele și viața artistică a Münchenului au jucat un rol în viața unor artiști elvețieni de seamă, în primul rînd a lui Arnold Böcklin, Albert Welti și Karl Stauffer-Bern, după cum l-a jucat și în formarea artiștilor români, care au debutat la sfrîrșitul secolului trecut. Oarecum surprinzător apare rolul Düsseldorf-ului, centrul picturii narative de gen, în evoluția unor pictori elvețieni cum au fost Calame și Albert de Meuron, a căror viziune a fost și a rămas ancorată în peisagismul de sursă romantică și tendință eroizantă. Importantă devine acum, pentru înțelegerea evoluției, în această perioadă, a artei elvețiene, influența scriitorilor și a artei scriitoricești. După cum observă J. Gantner, „scriitorul devine acum educatorul și conducătorul sufletesc al națiunii", el „dă tonul tematic" și „patricipă la orientarea stilistică"[109]. În fapt această influență începea încă din secolul XVIII.

Influențată este și activitatea scriitorilor-pictori, mereu prezenți în istoria culturii elvețiene: Gottfried Keller va purta în această privință stindardul. Alții, scriitori-pictori amatori, sau diletanți, cum îi numește istoriografia elvețiană, au susținut, cu o autoritate cvasi-general acceptată, dezvoltarea în continuare a peisagisticii de vedute. Nume ca Johann Martin Usteri (1763—1827), David Hess (1770—1843), Sigmund von Wagner (1759—1835) iau parte la viața culturală a epocii, sînt apreciați de Gottfried Keller, sau d-na de Staël. Această formă de convietuire culturală larg înțeleasă s-a instaurat pînă astăzi în viața organizatorică a artei elvețiene, prin prezența în Uniuni și Consilii a unui număr de „laici".

Scanned with OKEN Scanner

Principiul ierarhiei genurilor este aplicat în continuare, însă în modalități discrete, uneori aproape imperceptibile. Așa se face că, deși în Elveția primelor două decenii ale secolului peisajul este genul predominant practicat și agreat, el rămîne în fapt un mijloc de expresie înglobînd valori complexe și intrînd adesea pe teritoriul altor genuri. Majoritatea peisagiștilor elvețieni ai începutului de secol XIX au debutat înainte de 1800; creația lor a fost menționată în capitolul anterior. Lor li se adaugă prezența, mult subliniată, a pictorilor din Elveția de limbă franceză. Preferința dominantă este pentru peisajul spectaculos — cu munți înalți, văi și cascade, cu subtext dramatic — pentru peisajul eroic, prilejuitor de meditații filosofice și îndemnuri morale. Peisagistica romantică a lui Diday și Calame, constituie, pentru secolul al XIX-lea, un capitol al imagisticii naționale, dar joacă un rol și vedutiști de cea mai bună calitate, cum au fost: Jean Antoine Linck (1766—1843) Gabriel Lory (1784—1846) cu vederile Mont-Blanc-ului, din culegerea *Călătorie pitorească prin gheţarii de la Chamouni*; deosebit de dotatul Rodolphe Toepffer (1799—1846), în același timp caricaturist și peisagist vizionar cu prefigurări moderne, Johann Jakob Biedermann (1763—1830), Johann Jakob Ulrich (1798—1877), Jakob Christoph Miville (1786—1836) autor de peisaje romantic-eroice, pe care le-a executat în cursul șederilor sale la Roma și Petersburg, influențat de prietenul său Joseph Anton Koch; Samuel Birmann (1793—1847), Ludwig Vogel (1788—1879), despre care Böcklin scrisese: „Nu știa să deseneze și nici să picteze și totuși a fost un mare artist"[110]. Alături de aceștia abundă vedutiștii de profesie, cu ateliere specializate,

buni meseriaşi: Marquard Wocher (1760—1830), Franz Schmid (1796—1851), Franz Niklaus König (1765—1832), ale căror imagini — de obicei panoramice — au influenţat în egală măsură sensibilitatea faţă de natura specifică a Elveţiei, dar şi o imagine convenţionalizată asupra ei — uneori pînă la limitele Kitschului. Contemporanii nu i-au menajat pe vedutişti, exagerînd însă asprimea unor critici nediferenţiate. Într-o scriere din 1837 „Despre turişti şi artişti în Elveţia", Rodolphe Toepffer scria: „Această Elveţie iluminată *a giorno*, această Elveţie comercială, această Elveţie verde şi albastră, nu decolorată, ci, dimpotrivă, fardată cu gumă şi indigo, această Elveţie de nerecunoscut, este totuşi singura cunoscută în cele patru puncte cardinale ale universului"[111]. Iar David Hess, într-o scrisoare din 1835 spunea: „Vara, sezonul de trecere a păsărilor călătoare străine, rămîne în continuare singura recoltă fructuoasă pentru negustorii de artă, pentru că atunci pot ei să agaţe de gîtul gentlemen-ilor îmbătaţi de aerul montan şi de gîtul germanilor sentimentali, cîte ceva din nenumăratele vederi şi costume elveţiene etc., care sînt luate, ca suveniruri, dar care au coborît specificul şi arta elveţiană la nivelul unei industrii ca textilele imprimate"[112]. Astăzi însă, odată cu dezvoltarea gustului pentru arta naivă, multe din acele vedute apar atractive şi de interes. Peisagiştii-artişti ai epocii, pictorii cascadelor şi lacurilor, înclinaţi să tempereze măreţia munţilor prin detalii idilice, toţi rămîn fideli programului schiţat de J.J. Rousseau în *Confesiunile* sale: „... se ştie ce înţeleg eu prin peisaj frumos; niciodată şesul, oricît ar fi fost el de frumos, în ochii mei nu era. Îmi trebuie torente, stînci, brazi, păduri întunecate, cărări pie-

Scanned with OKEN Scanner

troase pentru suit și coborît, și în apropiere prăpăstii care să mă înspăimînte"[113]. Rousseau scria acestea în 1764. În 1832 Rodolphe Toepffer este de aceeași părere, dar introduce, discret, referiri la valori mai blînde. „Această poezie, a zonelor alpestre superioare este accesibilă artei ... arta însă nu se atinge decît cu sfială de priveliștile din înălțimi, pînă acum reputate doar ca fenomenale, care totuși, alături de treptele colosalului, oferă toate nuanțele grației, toate comorile armoniei, toate purele voioșii ale unui colorit strălucitor. Artiști, compatrioții mei, nu pierdeți din vedere acest domeniu, și fie ca gloria cuceririlor voastre să cinstească patria"[114]. Fidelitatea elvețiană față de acest tip de peisaj, nu s-a epuizat nici în 1851, la o dată cînd în peisajul european iconografia romantică a munților lasă loc altor preferințe. Alexandre Calame afirmă însă: „Nimic nu egalează magnificența acestei țări în zilele însorite, nimic nu înalță sufletul ca o contemplare a acestor piscuri înzăpezite atunci cînd, pierdut în imensa solitudine, singur, cugeți la nimicnicia omului. Întreg pămîntul istorisește gloria celui puternic. Te simți dominat de o forță irezistibilă; din suflet pornește unul din acele strigăte care exprimă profunzimea emoției și pe care pana mea nu știe s-o traducă"[115]. Acestei retorici ample care amintește de Chateaubriand, pe care o întîlnim și în notații ale lui François Diday îi corespunde o pictură de peisaj, destinată, iconografic vorbind, să trezească astfel de emoții înalte, să stimuleze spiritul meditativ. Din atmosfera de calmă și precisă observație a vedutiștilor nu mai rămîne nimic la Diday și nici la Calame; din peisajele lor stafajul cu personaje dispare, natura este lăsată pradă ei însăși. Cu toate acestea nici faimosul

Scanned with OKEN Scanner

Gheţar de la Rosenlaui de Diday, nici peisajele montane şi lacustre ale lui Alexandre Calame nu emană straniile efluvii de mister ale picturii unui C.D. Friedrich. Tehnica picturală a celor doi elveţieni se bazează pe o pensulaţie cuminte, aplicată pe descrieri minuţioase, chiar atunci cînd servesc presupuse aventuri eroice ale văzului. Succesul de public al amîndurora a fost totuşi imens. Diday, cunoscut în întreaga Europă, deschide la Geneva o şcoală de pictură. Calame se va număra printre elevii lui. La fel ca şi profesorul său, nu mult mai tînărul Calame, va ajunge cu peisajele alpine la mare renume; picturile, desenele şi gravurile lui se vindeau pentru colecţii din multe ţări europene; şi în colecţia Simu există desene de Calame. Astăzi aceste desene sînt preţuite mai mult decît pictura lui. Spre deosebire de peisajele pictate, care uneori lasă impresia unei virtuozităţi monotonizate, desenele, prin fineţea, spontaneitatea şi concizia lor de-a dreptul modernă — prefigurîndu-l uneori pe Hodler — exprimă autenticitatea unei experienţe a naturii. Romantismul meditativ al lui Diday şi Calame, stăruind pînă tîrziu în secolul al XIX-lea, atunci cînd marile întorsături estetice ale secolului erau, ca realismul cu diferitele lui variante, deja încetăţenite iar impresionismul şi simbolismul se arătau la orizont, devine un emoţionant act de fidelitate, care, în lucrările cele mai bune, exprimă ataşamentul, fertil prin încăpăţînarea lui, la o lume de valori cu o amprentă naţională originală. Lacurile şi Alpii acestor pictori, la care putem adăuga peisajele nu foarte numeroase, dar deloc lipsite de interes, ale ceva mai idilicului Biedermann, precum şi cu efectele spectaculoase de lumină ale lui J.J. Ulrich, păstrează încă într-o proporţie notabilă statutul de

Scanned with OKEN Scanner

„vedute" — în special față de colecționarii și comanditarii străini. Calitatea unora din ele și sinceritatea ingenuă a credinței în substanța spiritual-edificatoare a peisajului montan elvețian au avut darul tocmai de a ridica prestigiul artistic al vedutei. Acest fenomen a putut fi observat în rolul pe care „veduta" îl va obține în cadrul marilor expoziții din 1896 și 1914, devenind în fapt nucleul lor generator.

Un capitol mai puțin cunoscut al peisagisticii elvețiene romantic-clasicizante îl oferă pictura școlii de la Neuchâtel. Reprezentanții ei nu abandonează înclinările vedutiste, dar atenuează obsesia rolului edificator al peisajului; iar sursa lor iconografică va alterna între munții ori lacurile Elveției și priveliștile italiene, uneori franceze. Gustului pentru efectele dramatice ale naturii, îi ia locul preferința pentru înfățișările pașnice, luminoase, îmblînzite de intervenția reînnoită a unor stafaje, de bună tradiție olandeză ori poussiniană. Dacă la Diday și Calame se pot întîlni asemănări în alegerea motivelor cu selecția din viziunile elvețiene ale lui Turner (cum ar fi *Avalanșa din Graubünden*, 1810), pictorii de la Neuchâtel se apropie de Corot și imaginile lui calm însorite. Trecerea între cele două momente o face Maximilien de Meuron (1785—1808), pictor dar și mecena cultural al urbei sale. *Marele Eiger văzut de la Wegeneralp* era o pictură considerată, cu importante elogii, drept o icoană a naturii elvețiene, o făcea în 1825 Rodolphe Toepffer. Și totuși un alt sunet străbate acest peisaj, în care doar vîrful înzăpezit și cristalin mai poartă însemnele respectului temător în fața mărețiilor naturii. În primul plan, cu soarele zorilor și livezile

Scanned with OKEN Scanner

populate cu animale liniștite, natura reintră în desfășurarea cotidiană a vieții si redobîndește dimensiuni omenești. *Lacul de la Walenstadt* este încă un pas îmblînzitor. Munții se află departe, la orizont; caracterul peisajului o vor defini văluririle blajine și însorite ale primului plan, cu stafajul lui. Iar *Vederea insulei St. Pierre* (1825) și *Vedere a Romei moderne* (1816) ies cu totul din sfera romantismului vedutist și evocă cea mai pură atmosferă „Corot", cu o notă de solemnitate în plus. Și mai pronunțată va fi această evoluție către peisajul pitoresc-clasicizant prin gustul pentru limpezimea formelor și a construcției compoziționale, totuși cu urme romantice în atenția acordată specificului etnografic de Léopold Robert (1794—1835). Pe acesta, după studiile de la Paris, în atelierul lui J.L. David, Maximilien de Meuron l-a ajutat să plece la Roma unde are legături cu grupul nazareenilor germani. Un portret ca *Tînără fată din Retuna* (1822 — Winterthur, Fundația Oskar Reinhart) sau *Tînără din Sorrente* (1824 — Muzeul de artă din Neuchâtel) — modelul care a pozat fiind același — schițează și ceva din începuturile lui Böcklin. Costumele locale, în culori aprinse, din picturile lui Robert, sînt încărcate cu notații pitorești mai multe decît în picturile mai sobrului Anselm Feuerbach, influențat de Robert. Dar ductul liniar și proiectarea pe fond peisagistic mediteranean se aseamănă, cu toate că și în această privință fundalurile lui Feuerbach evită natura pură în favoarea naturii stilizate ca grădină cu recuzită de arhitectură. Îi deosebește și unda romantică din atmosfera picturilor lui Léopold Robert. În desenele lui, de o energie modernă, mai turburătoare decît pictura lui așezată, influența nazareenilor germani și a prera-

Scanned with OKEN Scanner

faeliților englezi este puternică, dar aliată în neașteptate salturi laterale, cu ecouri din grafica rembrandtiană. Comparații fertile de acest fel și nu numai între Léopold Robert și Feuerbach ci în general între pictorii elvețieni ai începutului de secol XIX și cei germani pot fi urmărite în colecția Reinhart din Winterthur, unde colecționarul, posesor al unui mare număr de opere reprezentative elvețiene și germane, a organizat prezentarea muzeală a perioadei respective, tocmai pe ideea acestei comparații. Din ea rezultă că în pictura germană romantică, este mai insistentă folosirea simbolurilor abstracte cu substrat filosofic general, din sfera ontologică sau istorică, în timp ce în romantismul elvețian demersul simbolizării se desfășoară în zonele concrete, fie pragmatice ale eticului și socialului, fie particularizate ale eroticului. După Füssli, erotismul va înregistra, cu Böcklin, un capitol de interes, revenind, la finele secolului, în viziunile, tot de sursă romantică, ale lui Félix Vallotton. Mai rezultă din aceeași expunere comparativă, deosebiri în felul unora și al altora de a se confrunta cu materia picturală. Mai puternică la germani, cu tendințe dramatizante pe măsură ce se apropie întîlnirea romantismului cu realismul, — opere de Menzel, Leibl, Rottmann datînd de la mijlocul veacului, confirmă în gesticulația picturală aceste tendințe, — la elvețieni o confruntare cu materia nu există ca atare; nici tensiuni, nici drame transpuse material nu vin să neliniștească suprafața tabloului. Totul se petrece cu rezervă și discreție. În această privință evenimentul rămîne și se împlinește în interiorul imaginii.

Din ambiția idilic-elegantă și în acelasi timp, grav-solemnă a Neuchâtel-ului calvin, provin și peisajele

Scanned with OKEN Scanner

locale — ceva mai tîrzii — ale lui William Roethlisberger: evocări ale lacului Neuchâtel cu vastitatea lui maritimă și irealele șiruri de munți în zare, aduse în cotidian de imaginea pescarilor harnici *(Pescari cu plasă)*. Provin și pictorul orientalist Karl Girardet (1813—1871) și fratele său Edouard, trimiși în Egipt, in 1842, printr-un contract cu regele Franței, Louis-Philippe, pentru a pregăti pictura epocii napoleoniene în acea țară. Imaginile egiptene ale lui Karl Girardet în special — desene, acuarele sau picturi, — de o spontaneiatate cuceritoare, se apropie de viziunea lui Delacroix din tablourile cu subiecte înrudite. Cu ochi pitoresc-turistic vede priveliștile nord-africane Frank Buchser (1828—1890), originar din Feldbrunnen, pictor călător și, la maturitate, foarte activ, colaborator la organizarea vieții artistice elvețiene; el a fost, împreună cu Gottfried Keller și Rudolf Keller, întemeietor al „Societății pictorilor si sculptorilor elvețieni" (1866), completată, în 1905, cu participarea arhitecților. Temperamentul focos al lui Buchser se recunoaște în desenele ca și uleiurile lui, printr-o libertate a pensulației și o energie a accentelor, a jocului cu efectele de lumină, puțin obișnuite în peisagistica elvețiană a epocii. În opera lui Buchser apar și portrete convențional-solemne, cum este *Portretul unui francmason* (1854 — Kunsthaus Zürich) și delicate peisaje de gen, de atmosferă barbizoniană preimpresionistă (*La soare*, 1862 — Muzeul de artă Solothurn).

Peisajul cu personaje, scena rustică, de obicei festivă, continuă, în forme elevat artistice, tradiția imagisticii documentare a acuarelelor și gravurilor înfățișînd porturi țărănești din cantoane. W.A. Toepffer (1766—1847), din Geneva, tatăl lui Rodolphe Toepffer,

Scanned with OKEN Scanner

este autorul a numeroase scene de acest fel; dintre ele cea mai cunoscută fiind *Îmbarcarea pentru nuntă* (1815), o replică rustic-voioasă a *Îmbarcării pentru Cythera* de Watteau. Nimic ostentativ „popular" în notația lui W.A. Toepffer; un umor decent străbate compoziția luminoasă în care peisajul — cu lacul și munții nelipsiți — joacă concomitent rolul semnalizator al convenției și grijii pentru preferințele publicului, și de evocare trăită cu sensibilitate. Prietenul lui Toepffer este Jacques-Laurent Agasse (1767—1849), tot un genevez, care în 1800 se instalează la Londra, unde va deveni un foarte agreat pictor animalier. În 1827 regele George al IV-lea îi va comanda portretele unei antilope și a unei girafe din menajeria regală în parcul Windsor. Compozițiile cu cai și cîini de Agasse stau și azi la loc de cinste în muzeele britanice. În Elveția erau însă la mai mare preț peisajele lui de gen, asemănătoare ca atmosferă cu cele ale lui Toepffer, dar cu subiecte alese din viața societății geneveze înstărite.

Cu Barthélémy Menn (1815—1893) imagistica elvețiană își găsește un nou interpret. Genevez, dintr-o familie engadineză, după studii în orașul natal devine elevul lui Ingres la Paris, apoi după șederi la Roma, la Veneția, în vecinătatea lui Leopold Robert, și o alta din nou la Paris, unde se află în legături cu Corot, Th. Rousseau, Delacroix, George Sand și Chopin, un timp frecventează Barbizonul, și revine în 1843 la Geneva. Aici desfășoară concomitent o vie activitate didactică — printre discipolii săi se vor afla Edouard Vallet și Holder — și una de creație, prin care va pregăti deplasarea accentelor de interes prioritar față de motivele alpine romantic dramatizate și de peisagis-

Scanned with OKEN Scanner

tica voioasă de gen, spre un peisaj cu discreție liric, care se va instaura în arta elvețiană sub denumirea de peisaj intim și căruia i se vor dedica lausannezii Bocion, Hermanjat și numeroși mici maeștri. Dublele urme ale neoclasicismului și ale școlii de la Fontainebleau se pot recunoaște în peisajele în egală măsură ferm desenate, solid construite și subtil colorate, pline de bucuria luminii, care s-au izbit totuși o vreme de neînțelegerea contemporanilor. În *Ferma de la Coinsins* (Muzeul de artă din Winterthur), una din picturile cele mai cunoscute ale lui Menn, este ușor lizibilă deosebirea dintre viziunea lui și cea a contemporanilor barbizonieni francezi. Atmosfera este mai cordial-terestră; ecourile romantice din picturile lui Th. Rousseau sau Diaz de la Pena dispar la Menn. Sensibilitatea lui nu e atrasă de grandios; în această privință peisajele sale se apropie mai mult de barbizoniștii Europei centrale: de maghiarul Pal, de cehul Manes. Există în opera lui Menn și scene cu personaje, unele prefigurîndu-l parcă pe Cézanne, cu care Menn avea trăsături de caracter asemănătoare; ca și acesta absolut în convingeri, auster în obișnuințe, retras ca fire. Așa este *Triumful frumuseții*, compoziția cu nuduri, mitologică, de la Muzeul de Artă și Istorie din Geneva. Remarcabil este și *Autoportretul* (1872) — unul din cele mai frumoase și nobile portrete ale artei elvețiene din secolul al XIX-lea. La Lausanne, François Bocion (1828—1890) rămîne fidelul pictor al lacului Leman; limbajul iconografic al lui Bocion se îndepărtează însă de cel al predecesorilor. Cu premoniții impresioniste, dar și abstractizante, acest elev al lui Charles Gleyre — acel pictor în primul rînd de compoziții istorice — va urmări viața lacului Leman la toate orele și anotim-

Scanned with OKEN Scanner

purile, din toate punctele de observație ale Lausanneului și împrejurimilor, în special ale portului Ouchy. În locul intențiilor simbolizatoare cu substrat filosofic, Bocion va plasa în notațiile fine, spontane, de un rafinament moderat al privelиștilor, emoția simplă, reținută, bine educată, trăită în mijlocul unei naturi domesticite de obișnuința și bucuria oamenilor de a se afla permanent în preajma ei. Este un pas în evoluția concepției despre imaginea elvețiană care face trecerea spre viziunile lui Hodler, Böcklin și Welti.

Charles Gleyre (1806—1874) aparține artei elvețiene prin locul nașterii. Născut la Chevilly, în Vaud, pleacă la vîrsta de nouă ani, orfan fiind, la Lyon. Studiile le va face la Paris și Roma, unde este elevul lui Léopold Robert și al lui Horace Vernet. După cîțiva ani de călătorii în Orientul apropiat, etapă care se va reflecta într-un important număr de tablouri, schițe și proiecte, dar mai ales în tehnica picturală, s-a stabilit la Paris. Acolo a condus, pînă la moarte, atelierul de pictură al lui Paul Delaroche; mulți dintre elevii lui au devenit nume ilustre ale artei universale: Claude Monet, Degas, Renoir, Whistler, Sisley. Dintre elvețieni l-au frecventat Bocion, Albert Anker, Albert de Meuron. Registrul extins al posibilităților lui pedagogice nu s-a repurtat asupra viziunii picturale proprii; aici Gleyre a rămas fidel neoclasicismului pe care l-a deprins în timpul studiilor la Roma, de la profesorii dar și de la colegii lui. Gleyre a asimilat atît versiunea franceză cît și cea germană a neoclasicilor. Ecouri din opera nazareenilor Overbeck și Schnorr pot fi ușor semnalate. Mai tîrziu confruntarea cu opera lui Ingres va lăsa urme sigure, în portretele feminine mai ales (*Capete de femei cu buchet de flori* — Muzeul de artă

Scanned with OKEN Scanner

din Lausanne). Gleyre a excelat în pictura istorică și mitologică. Adevărat virtuoz în organizarea compoziției cu multe personaje în mișcare, Charles Gleyre este însă departe de a fi un narator preocupat în primul rînd de subiectele alese. Despre unele din compoziții — *Seara* și *Iluzii pierdute* — mărturisea că la originea lor a stat un soi de halucinație. Elemente simbolist-fantastice apar și în lucrări mai tîrzii, cum ar fi *Potopul*, comparat de unii istoriografi cu *Îngerii Sodomei* de Gustave Moreau[116]. Critica epocii găsea înrudiri în viziunea lui Gleyre cu poeții romantici francezi: Lamartine, Victor Hugo, Alfred de Musset[117]. Apropierea este judicioasă: există într-adevăr la Gleyre ceva din retorica amplă și emoțiile elaborate pînă la nivelul rațiunii ale acestei poezii. Desenator de prim ordin, Gleyre își concentrează în compoziții atenția asupra unuia sau două personaje care îi permit desfășurarea predilecției pentru linearități și volume sculpturale. Autoritățile elvețiene din Lausanne i-au comandat două compoziții monumentale (*Maiorul Davel* și *Romanii trecînd pe sub jug* — ambele azi la Muzeul din Lausanne) în care, deși pictorul s-a conformat exigențelor comenzii, străbat unde ale lirismului melancolic stăruitor în opera lui Gleyre. Există în pictura lui și dovezile unei fine sensibilități pentru valorile luminii și ale raporturilor ei cu culoarea, mai ales în compozițiile mai mici cu subiect mitologic, amintind prin idilismul lor sobru și elegant totodată, de Salomon Gessner. (*Daphnis și Chloe trecînd un pîrîu* — Muzeul de artă din Lausanne). Această traiectorie a talentului său, Gleyre a valorificat-o, cu generozitate, mai ales ca pedagog.

Scanned with OKEN Scanner

Pictură istorică au oferit din abundență, în secolul al XIX-lea și pictorii elvețieni la ei în țară. Mai importantă încă decît reînvierea estetică a genului, apărea reînnoirea caracterului ei cetățenesc-educativ. Interesul pentru documentarea precisă asupra trecutului — costumație, arhitectură, decor — se unește cu romantismul evocărilor eroice ale acțiunilor exemplare, străbătute totuși de un inocent suflu Biedermeier, care imprimă o notă familiar-cordială celor mai dramatice înfățișări. Artistul tipic în acest sens, la începutul secolului, este Ludwig Vogel (1788—1879). Venerîndu-și precursorii renascentiști, pasionat ca un arheolog pentru cercetarea trecutului, visa să devină „pictorul străbunilor săi". Merge direct la tema-cheie a compoziției istorice elvețiene: povestea lui Wilhelm Tell. Pestalozzi îl încurajează scriindu-i: „Mă bucur sincer că îți dorești ca scop în viață și țel în artă să întreții în sufletul nobililor fii ai patriei noastre măreția ei exterior pierdută. Speranțele mele sînt mari, materiale pentru opere de artă edificatoare se află nenumărate în istoria noastră ... Dăruiește-ne, ca și Overbeck, pagini care să impresioneze oamenii și să ajungă la ei, pentru ca, atunci cînd li se va părea că orice urmă a binecuvîntării, fericirii și drepturilor strămoșilor lor s-au stins pînă și în cele mai modeste colibe, să se poată reînsufleți prin imaginea acelor strămoși mai fericiți, și să nu dispară fără nădejde din această lume"[118]. În acest spirit se va afirma, pînă la Hodler, o imagistică de scene eroic-patetice, corect lucrate, însă fără puternice amprente de originalitate, inspirate de unul sau altul din marii predecesori italieni, germani sau elvețieni și cu un pronunțat gust pentru efectele teatral-convenționale. Dintre executanții iscusiți ai acestei

Scanned with OKEN Scanner

imagistici, Martin Distelis (1802—1844) a fost cel mai influent, datorită și activității lui grafice și mai ales numeroaselor sale ilustrații de carte. Ernst Stückelberg (1831—1903), originar din Basel, admirator al romanticilor germani, este protejat și sfătuit de Jakob Burckhardt să plece în Italia, unde se împrietenește cu Böcklin și Anselm Feuerbach. În timpul unei șederi la Zürich, vine în contact cu cercurile de artiști și scriitori de vază: Gottfried Keller, care îl apreciază în mod deosebit, cu poetul C.F. Meyer și pictorul Rudolf Koller. Scenele istorice de Stückelberg, dintre care nu lipsesc cele consacrate mitului național al poveștii lui Tell, sînt pline de elemente narativ-pitorești, de amănunte de gen, de portrete exacte, ușor marcate de convenționalismul repetitiv în atitudini și gesturi, agreat în epocă. Calitatea picturii lui este însă bună; Gottfried Keller o elogiază, cu dubla lui competență de pictor și scriitor, notînd: „Stückelberg este în egală măsură poet și pictor", elogiul confirmînd astfel autenticitatea predilecției elvețiene în secolul al XIX-lea, adînc înrădăcinată, pentru o pictură solidă, cu retorică popular adaptată, știind că armonizeze patetismul cu sobrietatea și eroismul cu o sentimentalitate Biedermeier.

Figura care a polarizat helvetismul cultural al secolului al XIX-lea, în formele cele mai complexe și nuanțate ale alianței dintre disciplină, simțul datoriei înțeles ca virtute umană profundă și dragostea de natură, lirismul pașnic, a fost Gottfried Keller (1819—1890), scriitorul al cărui debut artistic a pornit din pictură, autorul romanului autobiografic *Der Grüne Heinrich*. Deși el a renunțat de timpuriu la pictură, beletristica

Scanned with OKEN Scanner

lui Gottfried Keller este profund impregnată de experiența vizuală. Descrierile lui peisagistice ca și proiectele unor eventuale tablouri se opresc cu predilecție euforică asupra unei naturi care, deși în straturile ei include mereu grandoarea, dispune de infinite resurse în gingășie, calm, grație și noblețe simplă. „Razele de soare jucăușe prin frunzișuri și iarbă", „Norii suprapuși de o mînă ușoară, ca în joacă" sînt înfățișări care îl emoționează în natură ca și în pictură, după cum singur o mărturisește. Nu e insensibil la nota romantic-germanică încărcată de simbolism: ruine, capele în pădure, nori negri deasupra unor brazi, dar acestea sînt înclinări ocazionale de tinerețe. Un realism echilibrat, străbătut de poezie idilică, dar niciodată dulceagă, ci mereu lucidă ni-l revelează pe Keller ca pe unul din făuritorii mentalității și sensibilității elvețiene în secolul al XIX-lea, pe care le-a analizat în scrierile sale și le-a încarnat în personaje cuceritoare și exemplare în același timp. În cărțile lui, natura cu priveliștile ei, oamenii, principiile morale — totul se desfășoară ca o friză în fața ochilor noștri, expresie a unei deplinc și stenice încrederi în lumea valorilor elvețiene, pe care le moștenește, le permanentizează deschizîndu-le noi orizonturi.

Oamenii lui Gottfried Keller și natura care îi adăpostește, cu atmosfera ei activă, dar și resemnat-supusă legilor firii, se regăsesc în pictura lui Albert Anker (1831—1910). Ca și scriitorul Jeremias Gotthelf, acel pastor de țară din cantonul Bernei, cu povestirile lui aspre, îmbibate totuși de un lirism Biedermeier în detalii; ca și Gottfried Keller, Albert Anker, și el pregătit ca pastor, a oferit elvețienilor un mic univers de mituri familiare, primit cu bucurie, recunoș-

Scanned with OKEN Scanner

tință și veneraţie de publicul din toate straturile sociale. În orice interior elveţian figura și încă figurează un tablou — sau o reproducere — de Anker. Subiectele cotidiene — prin excelenţă de gen — inventariază întreaga arie a obiceiurilor, deprinderilor, ceremoniilor fiecărei vieţi umane. La prima vedere anecdotă și naraţie pură, care nu renunţă la nici un detaliu al povestirii și recuzitei, și pare că nu-și pune problema stilizării (*Școală sătească*, *Ţăran citind lîngă sobă*, *Micul dejun al copiilor*) pictura lui Albert Anker, acest elev al lui Charles Glyrer la Paris, și cu o educaţie alternativ alemanică-berneză și franceză la Neuchâtel, iar mai tîrziu cu șederi alternative la Paris și Ins, poartă amprentele unei spontaneităţi și libertăţi de spirit în stare să frîneze, să echilibreze latura rural-provincială, conservatoare a viziunii, caracterului și comportamentului său. Unele schiţe în ulei, aflate la Muzeul din Neuchâtel, au nervul gestual al lui Manet. În ultima perioadă de creaţie a lucrat ilustraţii pentru operele lui Gotthelf, confirmîndu-se și pe pe această cale dorinţa profundă a lui Anker de a-și mărturisi apartenenţa la tradiţiile imagistice elveţiene, într-un fel sau altul educative, cu vocaţie de popularitate și plurivalente în implicaţii.

În aceeași lume a temeiniciilor trăite cu gravitate și simplitate, se situează peisagistica lui Rudolf Koller (1828—1905) și a lui Robert Zünd (1827—1909). Pictori prieteni — primul originar din Zürich, al doilea din Lucerna — ei reprezintă versiunea elveţiană a realismului poetic cu tentă barbizoniană. Versiunea se distanţează de cea franceză ca atmosferă, deși Koller, în numeroasele sale picturi animaliere, este evident influenţat de Troyon, iar în peisajele

Scanned with OKEN Scanner

lui Zünd, amintirea reculegerilor lui Millet este mereu prezentă. La cei doi elveţieni — mai ales la Koller — intervenţia personajelor în peisaj iese din atemporalul viziunii barbizoniene originare, pentru a intra în timpul evenimentului local, subliniind, cu o discretă mîndrie patriotică, eroismul cotidian. (*Diligenţa mesagerilor*, 1855 — Muzeul de artă din Basel; şi *Poştalion pe trecătoarea muntelui Gotthard*, 1873 — Kunsthaus Zürich). Nota romantic-activă a acestor imagini nu este însă trăsătura unui moment al evoluţiei stilistice ci, după cum o arată şi datele tablourilor — la interval de două decenii — o constantă oricînd gata să se manifeste. Dar şi în peisajul propriu-zis, în *Peisaj de toamnă la Goldern* sau *Vaci la păscut* (colecţia Reinhart — Winterthur şi Muzeul de artă din Basel) toate de Koller, în *Recolta* (1859 — acelaşi muzeu) sau *Pădurea de stejari* (1882, Kunsthaus Zürich) ambele de Zünd, concepţia, atmosfera, tipul de sensibilitate sînt mai apropiate, printr-o anume tendinţă spre idealizare şi convenţionalizare, de viziunea unor pictori din Europa centrală, care au studiat la Barbizon: László Paal, Székely Bertalan şi a urmaşilor lor la Baia Mare, decît de studiile şi analizele formale, de interpretările luministice ale unui Th. Rousseau sau Diaz. În contextul barbizonian, dar cu amprente germane, pot fi situaţi Adolf Stäbli (1842—1901) din Winterthur, instalat la München începînd din 1868, după ce la Dresda şi Milano studiase capodoperele peisajului flamand şi francez din secolul al XVII-lea, iar în Franţa vizitase Barbizonul, Stäbli, cu peisajele sale tardiv-romantice, înfăţişînd furtuni, inundaţii, „*stimmung*"-uri de ore ale zilei şi de anotimpuri se integrează în postromantismul realist german în care

Scanned with OKEN Scanner

un Karl Rotmann, de pildă, va găsi o cale de a continua, în experiență reînnoită, gustul primilor romantici pentru dialogul subiectiv al singuraticului cu natura. O sinteză de acest fel, încă și mai pronunțată, între lirismul de sursă romantică germană, lirismul mai apropiat de real al școlii de la Barbizon și trăsături ale sensibilității elvețiene în fața naturii, se desfășoară la Otto Fröhlicher (1840—1890) din Olten. O optică nouă transpare din picturile, desenele și gravurile lui (din care Muzeul de artă al R.S.R. posedă un important număr), optică susținută și teoretic de unele observații critice privind selecția motivului peisagistic. Astfel, deși Fröhlicher este autorul unor peisaje alpine de factură înrudită cu veduta artistică — între ele *Rosenlaui* (1869 — Muzeul de artă din Solothurn) — artistul însuși scrie despre această pictură: „Cu acest tablou — dacă nu intervine vreo obligație exterioară — mă despart de Alpi; nu mă mai simt atras într-acolo. Toate tendințele în artă se îndreaptă acum pe alt drum; drumul *stimmung*-ului, al nuanței, al efectelor picturale prin tonalități și mase"[119]. Chiar dacă, în 1881 va mai consacra cîteva picturi temei alpine, în urma unui impuls de ordin exterior, Fröhlicher își asigură locul în pictura elvețiană a secolului al XIX-lea prin peisaje de o calmă noblețe reflexivă ca *Margine de pădure la Fontainebleau* (Muzeul din Solothurn) și, din perioada münchenează care începe în 1877, *Apus de soare în împrejurimile Dachau-lui* (Muzeul Disteli din Olten). În cantoanele de limbă franceză, peisagiștii mijlocului și celei de-a doua jumătăți a secolului stau în mare măsură sub influența școlii geneveze, dominată de personalitatea lui Barthélémy Menn. Foarte sensibilu

Scanned with OKEN Scanner

Auguste Baud-Bovy (1848—1899), Eugène Burnand (1850—1921), Abraham Hermanjat (1862—1932) ș.a. duc mai departe obișnuințele unei picturi de finețe, liniște, de lirism fără excese, o pictură casnică în cel mai bun înțeles al cuvîntului. Lucrări ale acestor artiști au pătruns și în România; ele se află în colecția Simu a Muzeului Colecțiilor și la Muzeul de Artă al R.S.R., prezență care poate indica unele coincidențe de gust la data respectivă între societatea elvețiană de limbă franceză — în special geneveză și lausanneză, mai puțin din zona Neuchâtel-ului, unde legăturile artiștilor cu centrele culturale germane au fost mai accentuate — și societatea românească.

Paralel cu pictura de peisaj, o portretistică realistă, dar și de atmosferă, la fel de impregnată de permanența unui subtext „edificator", urmărind discret expresia conștiinței de apartenență la o civilizație și caracterele ei, completează armonios panorama picturii elvețiene din epocă. Unul din reprezentanții ei este Karl Stauffer—Bern (1857—1891), sculptor, pictor, grafician și poet. El a avut un destin tragic, nu singurul în cultura elvețiană modernă. O aventură de dragoste cu peripeții de mari proporții, cu fugă și scandal, îmbolnăvirea psihică gravă, apoi sinuciderea, nu au influențat viziunea realistă aspră, cu lucide nuanțe critice, a lui Karl Stauffer — Bern. Nici prietenia cu Böcklin și Max Klinger nu au clintit-o; nimic din preocupările simboliste ale celor doi nu a pătruns în portretele sale, chiar dacă nutrise la un moment dat proiecte grandioase de colaborare cu ei la un monument al spiritualismului simbolist. Din chipurile pictate sau desenate de Karl Stauffer-Bern: al poetului

Scanned with OKEN Scanner

Conrad Ferdinand Meyer (Muzeul de artă din Basel), al mamei artistului (Muzeul de artă din Berna), al lui Gottfried Keller (colecția Casa Rechberg-Zürich), al unui primar de sat (Muzeul de artă din Basel), recunoaștem mărturisita lui admirație pentru Holbein și precizia perspicace a acestuia transpusă însă de Karl Stauffer de la concizia aristocratică și distantă a predecesorului său, într-un limbaj cu amănunțiri de familiaritate. Cristoph von Tavel îl numește „punctul culminant de viață dar și încheiere a artei academice în secolul al XIX-lea"[120], suprapunînd, pentru acea epocă, noțiunile de realism și academism. La Stauffer însă, în pictura lui în orice caz, se face mai curînd simțită, ca și la unii realiști germani din perioada respectivă, efortul aproape dramatic de depășire a contactului cu experiența simbolistă. Opinia lui Stauffer despre Böcklin, a cărui viziune totuși nu l-a influențat direct, este revelatorie pentru dialectica traseului simbolism-realism: „cred că Böcklin a înțeles esența artei mai mult decît oricare alt artist al zilelor noastre"[121].

Un realism de pulsație modernă, trecut prin arta de salon, apare și la Fritz Schider (1846—1907), austriac de origine, stabilit la Basel, devenit acolo profesor de renume, care, după un interval de prietenie cu Hans Makart, trăiește experiența decisivă a contactului cu arta lui Leibl și Courbet, cu prilejul expoziției internaționale de la München din 1869. Picturile lui, mai ales scene de gen (*Mamă și copil*, muzeul din Winterthur); *Restaurantul Turnului chinezesc din München* (Muzeul de artă din Basel), cu toată libertatea de execuție picturală, asemănată cu a lui Manet[122], păstrează unele ecouri de realism

Scanned with OKEN Scanner

sentimental Biedermeier, nu străine de spiritul picturilor lui Carl Spitzweg.

Pentru relatări realiste, într-o viziune de mare exactitate documentară și în același timp străbătută de sensibilitate impresionistă, este apreciat Edouard Castres (1828—1902), genevezul care a pornit de la pictura pe email și a ajuns la pictura militară devenind autorul unei celebre *Panorame* înfățișînd trecerea în Elveția a unei părți din armata franceză în timpul campaniei din războiul franco-german în 1870. Această enormă pînză încă este unul din punctele de atracție ale orașului Lucerna, apreciată pentru precizia ei obiectivă, nepatetică.

Toată această intensă activitate creatoare în esență conservatoare, în cadrul căreia s-au afirmat și numeroși alți mici maeștri, s-a desfășurat pînă în anii, și după ei, de afirmare în Franța a impresionismului, în Germania a simbolismului și în Elveția a viziunilor precursoare a atîtor înnoiri, a lui Böcklin, Segantini, Ferdinand Hodler, Félix Vallotton. Paralelismul acestor direcții, ca și încrucișările lor constituie un fenomen complex, care, pe lîngă faptul că este caracteristic întregii picturi europene din epocă are și trăsături specifice, înrădăcinate în viața și mentalitatea elvețiană. Faptul acesta va determina în mod decisiv evoluția picturii moderne elvețiene pînă în pragul celui de-al doilea război mondial, menținînd vii, mai ales în zonele Elveției de limbă franceză, valorile unei picturi de modernitate moderată, care integrează noile căutări, chiar și pe cele avangardiste, dar le filtrează cu grijă, lăsîndu-le să transpară cu reținere.

Scanned with OKEN Scanner

VI

Proiectări ale modernităţii la sfîrşitul veacului XIX

„Elvetismul" artistic în secolul al XIX-lea, pe care, asociat cu direcţiile beletristice ale vremii, istoriografii îl consideră pe bună dreptate ca o perioadă a afirmării celei mai puternice a culturii naţionale caracteristice, oferă încă multe surprize, la o reexaminare în lumina ultimelor cercetări şi întorsături luate de istoriografia, critica şi muzeografia de artă.

„Cazul" Böcklin, cum numea Julius Meier-Graefe în 1905 creaţia nu o dată controversată a marelui pictor, este într-adevăr unul din cele mai stranii. Arnold Böcklin, născut la Basel în 1827; mort la San Domenico, 1901, care a traversat aproape în întregime secolul XIX, cu toate mişcările lui, a cunoscut de la începutul carierei succesul, ceea ce apare firesc ţinînd seama că lucrările de primă tinereţe, în vremea studiilor la Düsseldorf (1845—1847) unde era coleg cu Rudolf Koller, au fost bune portrete de familie şi prieteni, în stilul sobru-realist al epocii. La un an-doi, după tradiţionala excursie prin Alpii elveţieni, o scurtă şedere la Geneva în preajma lui Calame, cel despre care tatăl lui Böcklin, dîndu-i-l ca exemplu, spunea „nu oricine poate deveni un Calame", şi după

Scanned with OKEN Scanner

o ședere la Paris, în 1848, martor impresionat al evenimentelor revoluționare din acel an, portretele sînt urmate de acele mici peisaje alpine atît de agreate în epocă, de intensă simțire, în care se lasă deja presimțite unele din preferințele iconografice de mai tîrziu. *Lacul de munte cu pescărușI* (1849) are în mijloc o stîncă misterioasă prin însingurarea ei; *Mormîntul în pădurice, Brazii în munții Jura pe înserat* (1849)și *Bradul în zăpadă* (1852), impregnate de un romantism cu posibile referințe la C.D. Friedrich, indică și germinarea simbolului „verticalității", cu un rol atît de important în viitoarea creație a lui Böcklin. În același timp, schițează un nou mod, pentru arta elvețiană, de a trata motivul copacului, izolîndu-l de contextul absorbirii în natură, și dimpotrivă umanizînnu-l prin distanțare și proiectare monumentală pe natura devenită fundal. Indiferența lui Böcklin pentru arta franceză este un lucru puțin obișnuit la acea vreme, dacă ne gîndim că Böcklin a fost întotdeauna foarte interesat de meșteșugul picturii bine făcute, pasionat de resursele culorii, ceea ce tocmai școala franceză oferea atunci din plin, după cum o va consemna în chip amuzant, o scrisoare a lui Gustave Courbet, trimisă lui cu prilejul unei călătorii la München[123]. În schimb tînărul Böcklin este atras de Italia, ca toți artiștii de formație culturală germanică, astfel că în 1850 pleacă la Roma, pentru o primă ședere de șapte ani. Experiența aceasta va avea un rol decisiv, cu atît mai mult cu cît a întîlnit acolo pe compatriotul său, istoricul de artă Jakob Burckhardt, care l-a ajutat din toate punctele de vedere, intuind, cu mereu surprinzătoarea și deschisa lui acuitate, vocația lui Böcklin. Acesta, cu tot atașamentul față de

Scanned with OKEN Scanner

recuzita mitologic-alegorică a clasicismului și neoclasicismului se afla, tipologic, caracterologic, la antipozi, integrînd această recuzită unui univers străin de ea, unui univers marcat irevocabil de experiența variantei renane a culturii de sinteză franco-germanică, ale cărei potențialități moderne Böcklin le va scoate la iveală pe unele din laturile lor, cu o deosebită forță a imaginației. „Este un pictor care acum nu spune mare lucru, dar din ale cărui opere fiecare va vroi, peste zece ani, să posede ceva" scria Burckhardt în 1851[124]. Profeția lui se va adeveri. Lucrările pictate în timpul primei ședere la Roma, *Peisaj de pădure cu Pan odihnindu-se*, *Pan speriind un păstor* (Muzeul de artă din Basel), *Pan în stufăriș* (Colecția Reinhart — Winterthur), erau — spre deosebire, de pildă, de compozițiile cu personaje mitologice ale lui Gleyre — mai curînd o combinație de peisaj cu reminiscențe elvețiene, încorporînd figuri din mitologia clasică. Ele aveau încă o notă naiv-narativă, care a contribuit probabil la succesul grandios al lui *Pan în stufăriș* expus la Basel în 1859. Perioada reîntoarcerii la Basel (1857—1860) și a șederii ca profesor academic la Weimar între 1860—1862 îi vor aduce treptat maturizarea. După *Vînătoarea Dianei* (1862 — Muzeul de artă din Basel), de viziune gessneriană, eliberată de anecdotă, într-o ambianță peisagistică încă necaracteristică pentru Böcklin, ci de influență barbizoniană — indirectă desigur — artistul, revenit în 1863 la Roma pînă în 1866, pare să se clasicizeze de-a binelea. Îl studiază mai ales pe Rafael și picturile murale pompeiane de la Muzeul din Neapole. Totuși mărturii scrise în acei ani arată că în Italia Böcklin a fost mai puțin fascinat și răscolit de arta

Scanned with OKEN Scanner

italiană și spiritualitatea ei, cît de natura țării: de „belșugul exuberant al vegetației, frumusețea formei copacilor, cîte un zid de stîncă perfect vertical; moderația verdelui și plenitudinea tonurilor de cenușiu; oazele de copaci grupați în șesul pustiu; măreția tectonică pietroasă"... Cîteva încercări de a le reda—*Vînătoarea romană* (1865 — Muzeul de artă din Basel), *Drumul spre Emmaus* (1868 — Muzeul de artă din Basel), *Fată și tînăr culegînd flori* (1866—Kunsthaus din Zürich) — reflectă această fascinație, manifestată mai ales ca o stare de euforie decorativă. Întoarcerea la Basel, în 1866, pentru cinci ani, odată cu recunoașterea unanimă pentru o creație în același timp accesibilă, vitală, și înscrisă — cel puțin în datele ei esențiale — pe linia alianței deja tradiționale în arta elvețiană, dintre mimesis și idilă, uneori ridicată la rang de utopie, va determina la Böcklin cotitura definitorie a gîndirii lui artistice; în fapt, dezvăluirea adevăratei lui personalități. În repertoriul iconografic începe să intervină o deplasare: personajele mitologiei greco-romane intră în vîrtejul unei agitații străine lor; imaginile se dinamizează (*Furii*, *Moartea călare*, primele schițe ale *Luptei centaurilor*) și se apropie tot mai mult ca atmosferă de balada istorică a romantismului german și se încarcă tot mai mult cu tîlcuri simbolice. Plecarea în 1871 la München apare în acest moment ca un demers firesc, un „da" spus destinului interior. La München, Böcklin se va afla în mediul dominat de controversele dintre academiștii didactici — Kaulbach și Piloty — și realiștii precursori ai simbolismului: Hans von Marées, Hans Thoma. Cu acesta Böcklin se împrietenește. Intrarea în atmosfera münchenează înnoitoare

Scanned with OKEN Scanner

este deplină și a fost și cauza îndelungatei confuzii asupra naționalității lui Böcklin, considerat în epocă drept german, în special de numeroșii studenți străini aflați la studii la München și atrași de grupa simbolistă a școlii müncheneze. Între acei studenți se aflau și numeroși români; pentru ei Böcklin era una din figurile exemplare ale vremii și una din sursele de învățătură, după cum o relatează felurite mărturii scrise[125]. Autoritatea lui Wagner printre simboliști îi impune și lui Böcklin: va primi comanda unor schițe de decor pentru opere de Wagner. Tot în această perioadă a fost pictat *Autoportretul cu moartea cîntînd la vioară* (1872 — Staatliche Museen, Berlinul Occidental) din care s-a inspirat în modul cel mai direct pictorul bănățean Alecsici[126]. Deși în 1874 pleacă la Florența, unde va rămîne pînă în 1885, se poate spune că a luat München-ul cu el. Prietenia cu Von Marées și cu Hans von Tschudi, interesul permanent pentru arta germană de tendință simbolistă — este cert că a cunoscut căutările lui Max Klinger — sînt însă numai împrejurările exterioare ale unei perioade în care Böcklin a desăvîrșit capodoperele creației sale: *Insula morților* (1880), *Expediția Goților* (1881), *Dumbrava sacră* (1882), *Odiseu și Calypso* (1883). Cu aceste picturi, Böcklin a atins culmile unui echilibru în sinteza dintre aspirația germanică spre concret, spre imediatul „sud", spre *„das Land wo die Zitronen blühen"* și tensiunea „ideii" trăite în real, ale cărui forme pentru Böcklin sînt numai o primă treaptă spre „adevăratul real". Cu puține excepții de ordinul intervențiilor peisagistice și nici acelea altfel decît fragmentar inspirate din natură, sau al portretelor, Böcklin nu a lucrat „după natură". Tocmai în această privință sînt

Scanned with OKEN Scanner

revelatorii *Insula morților* și *Odiseu și Calypso*. Formele, luate în parte, sînt realiste, ușor lizibile; dar asocierea lor se încifrează în enigmă pe măsura lecturii. Straturile simbolice se înmulțesc, solicitînd parcă înaintarea privitorului în imagine, în timp ce aceasta, încremenită în statica ei, accentuată și de verticalitatea insistentă a unor elemente disparate — stînci, oameni, copaci — opune o misterioasă rezistență descifrării. Acesta este demersul böcklinian care îl va atrage pe Chirico — evident și prin acțiunea referințelor imagistice clasicizante —; pe Morandi și Felice Casorati, pe unii suprarealiști și pe cineaștii italieni — Visconti și Fellini. Prin unele motive ale repertoriului iconografic din această etapă ca și prin asociațiile și intensitățile cromatice va găsi ecou și la expresioniști — la E.L. Kirchner, E. Heckel și Emil Nolde. Cu momentul acesta al creației sale începe pentru Böcklin și ceasul criticilor și opozițiilor. Rămînerea lui total în afara ecourilor picturii impresioniste, care, pe plan tehnic cel puțin, a pătruns în toate ungherele picturii de epocă, inclusiv ale celei germane de orientările cele mai diferite, este unul din principalele motive de ostilitate. Tipul de vitalitate böckliniană, exprimată și în cromatica lui de strălucire sau constrastele ei cu un întuneric puternic, integrînd cu seninătate negațiile: moartea, renunțarea, se așează la antipodul vitalității impresioniste, care le ignoră; nu se interferează cu ele; le iese din cale. Neînțelegerea lui Böcklin motivată din unghiul de vedere al experienței impresioniste ca moment suprem al sfîrșitului de secol XIX, stăruie pînă tîrziu: în anii 30 Focillon va numi pictura lui Böcklin „mediocră",

Scanned with OKEN Scanner

de un „aspect haotic și wagnerian"[127]. În fapt, neînțelegerea durează pînă în anii 60 ai secolului nostru cînd a început „revival-ul" secesionist, simbolist, expresionist. Izolat, Fritz Novotny, îl mai consideră pe Böcklin în 1971 drept un „reprezentant al gustului Gründerzeit", și care a supraviețuit nu prin operele, ci prin produsele „lăturalnice". *„Malentenduul"* este evident de ordin metodologic. Instalarea la Zürich în 1885, pentru șapte ani, aduce artei lui Böcklin o nouă arie de împliniri și aprecieri. Prietenia cu Gottfried Keller; regăsirea, la o vîrstă înaintată, a naturii și atmosferei elveției, îi trezesc o nostalgie, aproape un sentimentalism față de întreg decorul de acasă. *„Întoarcerea acasă"* se va numi o pictură evocînd revenirea unor luptători în peisajul acelei civilizații de clopote, la care se referea cîndva Goethe. Din aceiași ani datează *Iată, surîde livada* — o grațioasă compoziție care îmbină ecouri wagneriene (titlul este un citat din Parsifal) cu elemente de Biedermeier; mult discutatul tablou *Bătrîni în frunzarul grădinii* (Kusthaus Zürich) — pe un motiv aparent idilic, dar străbătut de neliniște și presimțirea morții strecurîndu-se în perfecta ordine a compoziției; *Vita somnium breve* (1888—Muzeul de artă din Basel) unde figurația clasic-alegorică este plasată într-un decor de grădină paradisiacă, parcă luată din picturile gotice ale zonelor renane. Sînt anii cînd Böcklin redescoperă, pentru el și pentru alții, simbolica profundă a culorilor *Invierii* lui Grünewald de la Isenheimer Altar din Colmar; sînt anii în care Heinrich Wölfflin îi va aduce lui Böcklin un profetic omagiu scriind: „modul lui de a picta este o negare a așa-

Scanned with OKEN Scanner

numitului impresionism, și importanța istorică a lui Böcklin va ieși la iveală abia atunci cînd socoteala cu acea enormă putere, care domină vremea noastră, se va fi încheiat definitiv"[128]. Reîntoarcerea în Italia, unde va muri în 1901 la San Domenico în apropiere de Florența, nu întrerupe mersul căutărilor lui pe traseele artei vechi germane și elvețiene. *Ciuma* (1898 — Muzeul de artă din Basel) ne întoarce gîndul spre Dürer și Baldung Grien și Urs Graf, dar este o operă care prefigurează și expresionismul fantastic, concentrat, al lui Kubin sau Beckmann. Din 1900 datează o *Melancolia,* versiune simbolistă în viziune clasicizantă, împăcată, puțin idilizată chiar a *Melancoliei* lui Dürer. Expoziția retrospectivă „Böcklin" din 1897 la Basel va atrage încă o dată atenția asupra unei creații de mare complexitate a „unuia din marii autori de mituri vizuale" în Europa, cum îl numesc Joseph Gantner și Adolf Reinle pe Böcklin, a „făuritorului unei mitologii imagistice a naturii în secolul XIX", (Christoph von Tavel)[129]. Perioada abstracționismului îl va înfiera însă împreună cu toate personalitățile reprezentative ale artei secolului al XIX-lea. Pentru Malevich, Kandinsky, pentru futuriști, Böcklin va fi reprezentantul eminent al „prostului gust". În 1982 însă, la o retrospectivă aproape centenară, deschisă la Basel, Böcklin se află din nou în rîndul marilor precursori ai modernității cu simbolurile lui sofisticate, dar eliberatoare.

Prin puțin cunoscutul Albert Welti (1862—1912), discipol și colaborator al lui Böcklin, se exprimă nu numai iradierea imediată în mediul elvețian a acestuia, dar și pregnanța pe care au putut-o lua, în viziunea unui mic maestru, trăsăturile acelui „elvetism"

Scanned with OKEN Scanner

cultural al cărui rol original a fost de atîtea ori trecut cu vederea. Zürichez-ul Welti a beneficiat de sprijinul lui Böcklin, după ce la München fusese un timp elevul bunului pedagog Ludwig von Loefftz, profesor și al multor artiști români, maghiari, cehi, austrieci. Gustul lui Welti pentru legendele naționale, mitologii, alegorii, adăugat unei preferințe pronunțate pentru pictura medievală germană, totul pe fondul unei firi timide, conservatoare, înclinate spre melancolie și visare, au găsit în preajma autorității lui Böcklin încurajări și certitudini. După o ședere mai lungă la München, revine în Elveția, la Berna, ca pictor căruia i se încredințează importante comenzi oficiale de pictură murală — cu subiecte patriotice. Lui Welti îi plăcea viața patriarhală, întemeiată pe virtuțile familiale tradiționale, desfășurată în locuințe confortabile, cu grădini poetic-idilice și vedere spre munți și lacuri. Aspira — și a realizat aspirația — la o viață ordonată, de artist integrat în viața societății sale, privită totuși cu distanța și luciditatea necesare, întocmai concepției lui Gottfried Keller pe care îl venera. Cu toate acestea, în viziunea picturală și grafică a lui Welti (a fost și un remarcabil gravor, ca și Klinger a cărui influență este vizibilă la el), străbate un simț al misterului, o presiune a subconștientului, o înclinare irezistibilă parcă spre fantastic și straniu: *Călăreți în ceață* (1896 — Muzeul de artă din Basel); *Noaptea Valpurgiei* (1897 — Kunsthaus Zürich); *Portret de familie* (în 1904 — Muzeul de artă din Lausanne); *Trei eremiți* (1907—1908 — Muzeul de artă din Basel); *Plecarea Penaților* (1905/1906 — Muzeul de artă Winterthur). Fantasticul lui Welti, cîteodată amintește de viziunile romantice ale lui

Scanned with OKEN Scanner

Moritz von Schwind; spre deosebire de acelea, poartă însă amprenta unei ciudățenii care merge pînă la morbiditate. Alteori Welti stăpînește aceste impulsuri și le translează spre decorativ. Este cazul celebrului *Portret vl părinților artistului* (1899 — Kunsthaus Zürich) gîndit compozițional ca un vitraliu de breaslă din secolul al XVI-lea, dar încărcat cu o bogată ornamentație *Jugendstil*, presărată cu elemente de imagistică elvetică țărănească sau de ilustrație de largă circulație.

„Sufletul meu debordează aici de fericire; ochii mei, încîntați de albastrul cerului, de verdele suculent al plopilor și splendidul lanț al munților, contemplă toată această minune cu privirea lacomă de prăzi a cuceritorului"[130]. Sînt gîndurile pe care le nota Giovanni Segantini (1858—1899), tirolezul crescut în Italia, stabilit în Elveția în 1886 pe vîrf de munte, într-un sat din Grizoni. Segantini va inaugura astfel, în perioada modernă, șirul artiștilor străini care vor găsi în Elveția un mediu fertil împlinirii lor meșteșugărești și propășirii sau împăcării lor interioare, arta lor contopindu-se cu acest mediu pînă la punctul de a deveni un capitol expresiv pentru el. Aventura muntelui l-a transformat pe Segantini dintr-un pictor de gen și de scene rurale, de reculeasă concentrare, inspirat de Millet, într-un vizionar care-și va comunica euforica experiență a măreților naturii prin intermediul unei simbolistici complicate, bîntuită de spaime. Va fi un traseu invers celui parcurs cu cîteva decenii mai tîrziu de E.L. Kirchner, germanul care, ca și Segantini, va opta pentru o patrie în vîrf de munte elvețian, opțiune însă terapeutică, determinînd tocmai evoluția artistului de la vizionarism la o senină

Scanned with OKEN Scanner

versiune, cvasi-idilică, a expresionismului. În căutarea unei tehnici pe de o parte adecvate posibilităților de a reda atmosfera rarefiată și formele dure, clare, tăioase ale naturii în mijlocul căreia trăia, iar pe de alta, nevoii de a formula cît mai expresiv simbolurile, Segantini s-a oprit asupra unui pointillism, asociabil pînă la un punct cu cel al tehnicii lui Van Gogh. De la Segantini, autorul *Adăpatului* (1888 — Muzeul de artă din Basel) și, din același an, al *Modelelor mele* (Kunsthaus Zürich) unde își mărturisește programul iconografic umil și nobil totodată, la Segantini, autorul, *Mumelor maștere* (1897 — Kunsthaus Zürich) și al copacilor contorsionați sinistru, pe fondul unor munți încremeniți în străluciri inumane, distanța este impresionantă. Ambițiile lui Segantini de a uni expresia simbolică și imaginea naturii montane s-a încarnat grandios într-un proiect pe care nu l-a putut realiza, din cauza morții premature — proiectul unei panorame a Engadinului, *Tripticul universului alpin* cu subtitlul *„La Vita — la natura — la morte"*.

Dacă am porni de la imaginea creației lui Ferdinand Hodler (1853 Berna—1918 Geneva) așa cum a reconstituit-o marea expoziție din 1983 prezentată la Zürich, Paris și Berlinul occidental, ar trebui să-l considerăm pe Hodler ca pe un artist al secolului XX, deși, biografic vorbind, cea mai mare parte a operei lui se situează în secolul XIX. Într-adevăr, capitolul cel mai original, pînă acum mai puțin scos în evidență al picturii hodleriene este peisagistica pe motive elveține din perioada 1900—1918. Îi spunem peisagistică, fiindcă motivele, luate din repertoriul tradițional al munților și lacurilor țării natale, sînt în intenție și în modul de a trăi natura, motive de peisaj.

Scanned with OKEN Scanner

În ansamblu însă privită, această serie care începe, prin 1894—95 cu *Seară pe malul lacului Leman văzut de la Chexbres* și merge pînă la *Apusul de soare pe lacul Leman văzut de la Vevey* (1915) și *Lacul Leman cu Mont Blanc la răsăritul soarelui* (1918) reprezintă una din contribuțiile cele mai de seamă ale studiului formei și treptelor abstracției picturale la începutul secolului XX. Paralele cu studiile intreprinse de Kandinsky și Mondrian, ceva mai tîrziu de altfel, și pornind de la elemente peisagistice, imaginile montane și lacustre ale lui Hodler — în primul rînd piscurile: *Münch* (1911 — colecție particulară), *Breithorn* (1911 — Muzeul de artă Lucerna), *Jungfrau* (1911 — Muzeul de artă din Berna), sau *Marele Muveran cu nori roz* (1912 — colecție particulară) urmăresc un paradoxal demers: concomitent cu tectonizarea materiei picturale și, prin ea, a materiei însăși, să-i obțină și să-i opună transparența ei spiritualizată pînă la anihilare. Cu acest demers Hodler nu are însă în vedere vreun act simbolizator: în aceasta și stă modernitatea lui și ieșirea din contextul secolului XIX. Pe Hodler, ca și pe alți mari reprezentanți ai începutului de veac XX, îl preocupa în acel moment o nouă metodă de a spune adevărul, de a reda realul: „marele real" prin „marea abstracție", cum se exprima, chiar în 1911, Kandinsky în „Das Geistige in der Kunst" (Spiritualul în artă). La Hodler (care în acei ani de intense contacte cu Germania, a fost activ în cadrul Secesiunii berlineze din jurul lui Max Liebermann, și prețuit de Secesiunea vieneză, dar departe de expresionismul grupărilor „Brücke" și „Der blaue Reiter") era un mod de a se asocia intuitiv unui efort artistic mai general de a concentra spusele despre real; nu dizolvîndu-l în sim-

Scanned with OKEN Scanner

boluri, ci imobilizîndu-l, reținîndu-l într-o chingă a fixității, ca o mască ocrotitoare a acestui real, prea mobil, prea vulnerabil. S-ar putea presupune, nu fără temei, că statica, tăcerea absolută a peisajelor lui Hodler din seria amintită, semnifică o transpunere, în portretizarea unor privelişti din natură, a tendințelor din imagistica umană a răscrucii de veac de a da fizionomiilor aspectul de mască, ocrotind adevărata „față" prea repede supusă pieirii. Procedeul este invers celui simbolist, care echivalînd învelişul cu sensul, trage de el să-l forțeze la expresie; nu-l ocrotește. Încercarea lui Hodler în această serie de peisaje, insolită în ansamblul creației sale — fără a dezice totuși debutul lui ca vedutist fascinat de Alpi — și numai pe ici-colo previzibilă în cîte un detaliu al peisajelor mai vechi, din anii 1885—1887 (*Wetterhorn* — colecție particulară sau *Avalanșă* — Palatul Ateneului, Geneva), nu întrerupe continuarea paralelă a concepției stilistice din tinerețe, în portretistică, în primul rînd. Astfel portretele și schițele de portret ale Valentinei Godé-Darel din 1914—1915 în timpul bolii acesteia și pînă la moartea ei sînt de un realism crud și aspru, concentrat la maximum, tragic în luciditatea lui, raportabil totuși la portrete anterioare, unde se întîlnesc astfel de trăsături, chiar dacă într-un limbaj mai puțin concentrat — *Suflet decepționat* (1889 — Muzeul de artă din Basel), *Țăranul pe gînduri* (1888), *Portretul Augustinei Dupin* (1884), în frămîntatele autoportrete care sînt permanent prezente de-a lungul anilor. De subliniat este faptul că admirația lui Hodler pentru Holbein, ale cărui opere le-a cunoscut la Basel în 1875, apare concret vizibilă abia tîrziu, tocmai în desenele-portret ale Valentinei Darel, în care laco-

Scanned with OKEN Scanner

nismul și puritatea, fermitatea liniară proprii lui Holbein, sînt transpuse de Hodler într-un registru dramatic, al zvîrcolirii emoționale, totuși stăpînă pe sine. În acest sens este stranie, dacă nu de-a dreptul senzațională, coincidența de zi și oră dintre ultimul portret din serie, cel al *Valentinei pe patul de moarte*, și peisajul abstractizat cel mai senin și euforic în culoare; *Apusul de soare pe lacul Leman* pictat chiar de la fereastra camerei mortuare. Nu mai puțin decît în portrete, Holder păstrează și în numeroase peisaje din aceeași perioadă cu cele abstractizate, viziunea realist-lirică robustă a lucrărilor din anii 80—90, reamintind că a fost elevul lui Barthélémy Menn, la Geneva, în anii 1871—1872. O altă constantă a artei hodleriene cu o componentă esențialmente elvețiană este pictura istorică, pe care cu fervoare o practică pînă în anii tîrzii, într-un moment în care mișcarea artistică europeană nu numai că abandonase acest gen, dar se și manifesta programatic împotriva lui. Hodler însă, printr-o atitudine care demonstrează încă o dată libertatea lui de spirit, atentă și sensibilă la atmosfera de înnoiri din epocă, totuși urmărindu-și calea temperamentului său puternic, atașat spontan și sincer universului de valori elvețiene, nu se dezice de plăcerea autentică de a picta scene istorice. Începînd cu momentul colaborării cu Edouard Castres — pictorul bataist de renume — la *Alaiul de stegari* (1882), reluat în 1885—1887, despre care Hodler însuși va scrie, în 1891, „este o scenă absolut elvețiană...", și pînă la *Wilhelm Tell* (1903 — Muzeul de artă din Solothurn), imagine intrată în emblematica națională a Elveției; de la *Bătălia de la Marignano* cu mai multele ei versiuni și schițe (1897—98, 1905

Scanned with OKEN Scanner

— Muzeul Național din Zürich), *Plecarea studenților de la Iena la războiul de eliberare* (1909 — Universitatea din Iena), *Unanimitate* (1913 — Kunsthars Zürich) și *Bătălia de la Murten* (1917 — Kunsthaus Zürich), Hodler a găsit în pictura istorică un mediu prielnic atît căutărilor cromatice, cît și studiilor asupra formei, ritmului, compunerii de grupaje cu trupuri umane, adică a preocupărilor considerate de el ca fundamentale pentru întreaga lui creație. Într-o importantă mărturie pe care a făcut-o cu privire la arta sa în conferința ținută în martie 1897 la Societatea de arte frumoase din Fribourg, definea cele cîteva concepte active, obsesive chiar în jurul cărora s-a desăvîrșit încarnarea viziunii sale. Conceptul de „natură", în înțelesul cel mai larg al cuvîntului, incluzînd deci realitatea făpturii umane, necesită „trăirea" lui, „Erlebnis"-ul, gîndire și emoție laolaltă; în chip neașteptat asociat de Hodler, — spre deosebire de alți artiști ai vremii care și ei au cultivat aceleași concepte —, cu factorul „fericire", evocarea amintirii ei sau speranța în ea devenind elemente decisive în selecția motivului pictural. În acest context se dezvoltă acea teorie a paralelismului, socotită de Hodler drept contribuția lui cea mai originală. În esență teoria pleacă de la ideea că „mișcările trupului omenesc îi determină conturul", că „acest trup este în sine un element de frumusețe", care trebuie scos în evidență în pictură printr-un sistem „de ordonare ritmică", bazat pe repetiția care asigură „unitatea" și „armonia" compozițională, dar și a sentimentului. Această tehnică a repetiției Hodler a numit-o „paralelism", ilustrînd-o în compoziții celebre — la început statice, apoi cu tot mai multe

Scanned with OKEN Scanner

intervenții dinamice, și adaptate unor teme foarte diverse — cu tîlc simbolic sau fără: *Suflete dezamăgite* (1891—92), și *Obosiții de viață* (1891—92 — Fundația pentru artă Küsnacht) subiect adesea tratat în epocă, mai ales în pictura germană și care a avut ecouri și în țara noastră, la Luchian și Vermont. Aceste picturi sînt dur realiste în amănunte, dar stilizate compozițional, în spiritul „Paralelismului". Mare renume va dobîndi *Noaptea* (1890 — Muzeul de artă din Berna), prima din operele paraleliste cu tîlc accentuat simbolic, concepută pe ideea plastică a efectelor de ritm. Tema este a somnului, frecventă în epocă și la alți simboliști. Este perioada vizitelor lui Hodler la Paris, unde a intrat pentru un timp în cercurile mișcării ocultiste a Rozei-crucii, și a expus, în 1892 și 1893 la Saloanele acestei societăți. Simbolismul programatic al mișcării, admirația pentru Puvis de Chavannes și Maurice Denis, se combină în viziunea lui Hodler cu tentațiile noi ale Art-Nouveau-ului și ornamentalismului lui, totul pe fondul temperamentului artistic robust caracterizat astfel de un elvețian care l-a întîlnit pe Hodler la Paris: „Un soi de țăran bernez, a cărui franceză dură, pietroasă, pocnea ca o mică bombă în furnicarul de trîntitori de pete colorate și bulevardieri din jurul nostru. Și încă mai surprinzător: în locul misticului pe care mi-l imaginasem, găsesc un realist — aproape de brutalitate — și în rest un temperament puternic, sănătos, un om al naturii, așa cum l-a visat J.J.Rousseau, și pentru care idealul, religia, metafizica erau doar prostii"[131]. În vigoarea acestui temperament însă contradictoriul se armoniza, astfel că, pînă la sfîrșit, în opera lui Hodler vor coexista realismul aspru și facultatea de a se lăsa ispitit

Scanned with OKEN Scanner

de mister. Urmează în 1895 *Euritmia*, *Ziua* — în mai multe versiuni și studii (1898—1910), *Simțirea* (1901—1902 — colecție particulară), *Tînăr admirat de femei* (1903—1904, Kunsthaus Zürich) și, în 1916, *Privirea spre infinit*. Toate aceste picturi „paraleliste", în gen de friză, ca și multe altele — posibile fragmente ale unor asemenea compoziții, poartă însemnele unui naturism marcat erotic, dar nu pe linia sofisticată a secesionismului francez, englez sau austriac, nici pe cea nostalgică a expresionismului, ci impregnat de o robustețe tradusă prin formele monumentale, solide ale nudurilor feminine, printr-o coregrafie de gimnastică și nu de arabesc al mișcărilor. În compozițiile din anii răscrucii de veac, se strecoară — cu efect secundar totuși — elemente Jugendstil, cu caracter ornamental; de asemenea, ca și în pictura lui Böcklin din aceeași perioadă, apare discreta prezență a motivului grădinii paradisiace, a livezii cu floricele, posibilă referire la geografia satului, a casei elvețiene. Tot acest capitol al artei hodleriene a avut un notabil ecou în țările Europei centrale, în Germania în primul rînd, care, în istoriografie și muzeografie, nu o dată l-a anexat pe Hodler. El era prețuit și în România începutului de veac; numele lui revine aproape la fel de frecvent ca și al lui Böcklin în critica epocii și în scrierile artiștilor. În cadrul curentelor artistice de avangardă însă nu-și mai găsește locul; abia astăzi interesul pentru Hodler reapare, într-o interpretare care deplasează accentele de interes spre alte aspecte ale creației lui — cea peisagistică înainte de orice.

La moartea lui Hodler, în 1918, Henry van de Velde, vede în el „artistul care a formulat cel mai reușit stilul de pictură decorativă a epocii noastre", afir-

Scanned with OKEN Scanner

mație referitoare în primul rînd la creațiile de pictură murală ale lui Hodler, socotite cele mai „elvețiene" dintre toate. În viziunea conaționalului, dar francizatului Vallotton, Hodler este elogiat pentru „autoritatea pe care i-o dă ordinea. Hodler a început cu începutul, și-a adaptat devenirea timpului pe care-l avea la dispoziție, ca și natura nu era grăbit; rezistent la greu și modest, a fost prototipul artistului care știe încotro merge, ce vrea și nu se pierde în azur, nici în contingențe"[132]. Vallotton consideră chiar că tabloul *Pădurarul doborînd un copac* (imagine care a fost imprimată pe o bancnotă elvețiană), își simbolizează autorul, cu energia, forța, concentrarea lui; în fond apreciindu-l, elvetic, pe componenta morală a creației.

Finelui de secol XIX îi aparțin, prin natura căutărilor și a problematicii iconografice, Théophile Alexandre Steinlen (1859—1923), Félix Vallotton (1865—1925) și Albert Trachsel (1863—1929), deși o bună parte a activității lor se situează în secolul XX. Steinlen, născut la Lausanne, a trăit la Paris din 1881 pînă la moarte, și este unanim considerat francez. Opera lui, predominant grafică, de satiră social-politică și de moravuri, înrudită ca limbaj de forme și subiecte cu arta lui Forain și Toulouse Lautrec, cuprinde și un număr de picturi, fie pe teme sociale (*Muncitori fierari*), fie de ambianță cotidiană (*Baia*, 1902, Muzeul de artă din Lausanne), evident marcate de grafismul viziunii artistului. Steinlen a fost bine cunoscut în România, unde se găsesc numeroase litografii și ilustrații, printre care cele pentru „Împărat și proletar" de Mihai Eminescu. La Vallotton, născut la Lausanne, care și el s-a instalat definitiv la Paris în 1882, devenind în 1900 cetățean francez, înscrierea în perimetrul artei

Scanned with OKEN Scanner

franceze nu s-a realizat niciodată în fapt, deși, pînă de curînd istoriografia îl înregistra acolo. În cercurile artistice pariziene ale epocii era numit „elveţianul". Prieten apropiat cu Vuillard, era legat de mișcarea Nabi-știlor, fără ca totuși pictura și gravura lui — important capitol al creației lui Vallotton — să poată fi categoric înscrisă în acea mișcare. Sursele formale ale lui Vallotton provin din Art-Nouveau, pe latura stilizării decorative prin suprafețe mari și lineaturi fluid-energetice, dar în spiritul lor stăruie, tăioasă, atitudinea unui realism în fondul lui necruțător, un gust al exactității și preciziei corecte, o dimensiune etică aspră, mai apropiate de tradițiile artistice elvețiene decît de cele franceze. Influența lui Vallotton a și fost mai puternică în afara ariei franceze: asupra lui Aubrey Beardsley în Anglia, a lui Munch în Norvegia, a lui E.L. Kirchner în Germania, asupra lui Iser și Arthur Segal în România. În ceea ce privește pictura lui, despre care în epocă Meier-Graefe, primul monograf al lui Vallotton, scria în 1898: „Vallotton, reușind să ridice xilogravura la asemenea înălțimi ar putea fără grijă să renunțe la ambiția de a mai, conta și ca pictor"[133], ea poate ocupa un rang la fel înalt, după revelatoria ei prezentare de ansamblu în 1978/79 la Muzeul din Bremen. Acolo s-au putut urmări capacitatea de sinteză, forța de evocare intensă a realului, pînă la acuități onirice, a acestei picturi în care apar, după trecătoare influențe ale lui Seurat, de exemplu în *Scăldatul în amurg de vară* (1892—Kunsthaus Zürich), premoniții de suprarealism și neo-obiectivism (*Vizita*, 1899, *Dune de nisip pe malul Loirei*, 1923 — Kunsthaus Zürich; *Natură moartă cu scrumbii*, 1887; *Autoportret*, 1891; *Spitalul din Honfleur*,

1912; *Biserica din Sonain în ruine*, 1917; *Peisaj, cu două pisici*, 1922 — din colecția Galeriei Paul Vallotton Lausanne). Este de subliniat, la Vallotton, interesul și cunoașterea lumii vegetale — în bună tradiție elvețiană. Arta lui de a smulge expresivitatea vegetalului fără a-l dinamiza, ca expresioniștii, ci respectîndu-i nemișcarea, tăcerea, este una din trăsăturile fascinatorii a picturii lui Vallotton.

Cercetări mai noi au putut arăta și valoarea, mai puțin luată în seamă pînă acum, a creației lui Albert Trachsel. Genevez prin educație, Trachsel, format în ambianța literar-artistică a Genevei, în cercul poetului Louis Duchosal, cel care l-a sprijinit și pe Hodler, a vizitat Parisul anului 1880, atras de tendințele opuse impresionismului, de cele simboliste în special. Spirit analitic și critic, Trachsel scrie în 1896, cîteva observații asupra artei elvețiene așa cum o reflecta marea expoziție din 1896, observații în care încearcă să tipologizeze mișcarea artistică națională: sînt acolo „visători, vizionari, sintetiști și artiști virili, voluntari, aspri, simpli, republicani, calmi și tumultuoși, care exprimă aceste caractere, fiecare în multiple domenii"[134]. Trachsel optează pentru visare; uneori de o grație prerafaelită; alteori cu străfulgerări stranii amintind de Füssli; mai tîrziu puternic marcate de viziunea *Jugendstil*.

Scanned with OKEN Scanner

VII

Drumuri la începutul secolului XX

Diversitatea pe care o aprecia Trachsel în expoziția națională din 1896 reflectă un moment european; în acel an chiar se deschideau în mai multe țări, inclusiv în România, expozițiile așa-numite „secesioniste", de manifestare a independenței față de normele academiste, de afirmare a libertății — și mai ales a calității creației. În fapt, distanțarea față de academism era relativă: unele prezențe, cele simboliste de pildă sau cele realiste, respectau pe de-a întregul procedeele academice. Procesul inovator consta ca atare mai mult în coexistența tendințelor, decît în diversitatea însăși. În timp însă ce în Franța, Germania, Belgia, Italia, din sînul acestor „secesiuni" atît de cuprinzătoare curînd se vor desprinde grupări sau personalități cu tendințe mai categoric și mai delimitat inovatoare, în Elveția, în Austria ca și în România componența expozițiilor născute din idealul secesionist al pluralității stilistice va rămîne echilibrată și fără manifestări zgomotoase. Un alt fenomen apare însă în Elveția, la dimensiuni și cu trăsături care dau un caracter subliniat propriu miș-

Scanned with OKEN Scanner

cării artistice elveţiene la început de secol. Fenomenul a avut trei aspecte. Unul este înmulţirea numărului unor personalităţi artistice singulare a căror activitate se va desfăşura, mai retrasă, în afara tumultului vieţii cultural-artistice sociale şi ieşind, într-un fel, din contextul generator de comparaţii, al convieţuirii pluristilistice. Acest aspect a dus la cariere plenare, la vieţi exemplare de concentrare şi consecvenţă, la opere în care astăzi regăsim urma întrebărilor şi căutărilor moderne, rezolvate nespectaculos, cu un soi de încăpăţînare în temeinicie. În acest sens este revelator romanul lui C. F. Ramuz *Aimé Pache, peintre vaudois*. Cu perspicacitate scriitorul pătrunde în experienţa — repetată în realităţile evoluţiei artei elveţiene la începutul secolului XX, a unei confruntări cu atmosfera marilor centre artistice europene, unde artistul îşi aduce cu sine lumea lui şi nu reuşeşte sau nu vrea să iasă din ea. Procesul este cu atît mai dramatic în esenţa lui, cu cît mediul de cultură al acelor centre este constituit pe acelaşi univers de valori ca şi cel elveţian. Diferenţele par a fi de ordin comportamental, al practicizării valorilor, poate că al persistenţelor ingenuităţii lor. Aimé Pache, eroul lui Ramuz, eşuează, ceea ce nu se întîmplă cu artişti ca Hans Berger, Max Gubler, Ernst Biéler, Albert Müller, Otto Meyer-Amden, exemple caracteristice ale unui comportament de retragere, fertil pe planul asimilării echilibrate şi prelucrării originale a ecourilor din universul pluristilistic modern.

Un alt aspect în configurarea fenomenului elveţian în perioada analizată ţine de rolul stimulator — şi echilibrator — al artiştilor străini tot mai numeroşi care se instalează pentru perioade îndelungate şi

Scanned with OKEN Scanner

lucrează în Elveția îndeosebi la Zürich, Geneva și în localități ale Tessinului. În anii primului război mondial — Hans Richter, Hans Arp, Arthur Segal, Marcel Iancu, Iawlensky, Marianne Werefkin apoi E.L.Kirchner — sînt numai cîteva din numele care pot fi citate, și a căror influență a marcat pictura elveţiană pînă prin anii 30. Această influență a luat, în condițiile locale, alte înfățișări decît influența exercitată în străinătate asupra unuia sau altuia din artiștii elveţieni aflați la studii. Paradoxal, influența a fost mai accentuată, mergînd uneori pînă la similitudini între formulările oaspetelui și cele ale gazdei. Este întocmai cazul lui Albert Müller, care, prieten apropiat cu Kirchner în timpul șederii acestuia la Lärchen și Wildboden, pe vîrf de munte, aproape că „preia" limbajul expresionist cu toate particularitățile kirchneriene, mai vechi însă, din perioada pre-elveţiană, În același timp apare și reciproca, pe care n-am putea-o numi decît arareori influență de limbaj; mai curînd influență venită din sursele stilului de viață elveţian, ale raporturilor cu natura, cu mediul în genere. Această dialectică a fructificării reciproce apare în activitatea grupărilor cu componență internațională din primul deceniu al secolului și pînă prin 1936, precum și în cadrul coloniilor de artiști, dintre care cea mai stranie, dar și mai dinamic influentă a fost colonia de la Monte-Veritá din Ascona. „Oglindă a celor mai progresiste dar și nebunești idei ale epocii, „triunghi bermudian al spiritului", această colonie cu o componență eterogenă din care pe lîngă artiști și scriitori, făceau parte arhitecți, doamne aristocrate, mecenați, revoluționari, anarhiști, medici, biologi: de la Fidus și Vogeler la

Scanned with OKEN Scanner

Arthur Segal și Marcel Iancu, de la Iawlensky la Lenin și Hermann Hesse. Ideea însuflețitoare a coloniei era ideea „întoarcerii la natură", în înțelesul „naturist" al epocii, cu sofisticările lui, dar și impregnat de tenta elvețiană a idilei ca atitudine euforică și înțeleaptă totodată. Circulația ideilor ezoterice, voluntarist-naturiste ale lui Rudolf Steiner în acest mediu — și nu numai — a favorizat, în orice caz în perioada respectivă, dar și mai tîrziu, în cadrul grupării de artiști „Der Grosse Bär" (Ursul cel mare) o nouă ecloziune a peisajului în cele mai variate exprimări stilistice, mereu însă pe același traseu „mimesis-idilă-utopie", într-o perioadă în care arta europeană de avangardă nu mai așeza peisajul în centrul atenției. Era o ecloziune legată de multiple căutări — în versiune modernă — destinate a regăsi adevăratele dimensiuni ale forței și energiei umane prin intermediul naturii. La Monte Verità, reguli de igienă, alimentație, antrenament fizic, îmbrăcăminte, locuințe, totul în mijlocul pădurii, într-o cabană de lemn, (ulterior amenajată de Le Corbusier), dădeau căutărilor artistice un sens suplimentar, metodologizînd raporturile cu natura, făcînd din „liniștea naturii" o metodă terapeutic-activizantă, dar și realizînd în cadrul pitoresc-misterios al priveliștilor locale, un soi de salt de la spiritul de șezătoare educativă în mijlocul naturii la avangarda extatică dar și cu înclinări pedagogico-morale, cu nostalgia trecutului și cultivare a utopiilor [135]. Ecoul acestei experiențe, cu năstrușniciile ei cu tot, își va lăsa amprenta pe multe din manifestările vieții artistice elvețiene din primele decenii ale secolului, indiferent de direcția stilistică. În primul rînd

Scanned with OKEN Scanner

pe activitatea grupărilor propriu-zis artistice, care, înființate la Basel, Zürich, Berna, Lucerna, Geneva sau Ascona își făceau să circule expozițiile și în alte centre elvețiene, precum și în orașe europene. Aceste grupări, cu puține excepții și acestea plasate mai tîrziu, spre 1930, aveau o componență internațională, pe care o extindeau și mai mult prin invitațiile de participare la expoziții. Spre deosebire însă de grupările germane, cu care se asemănau oarecum prin organizare, căci și acelea invitau numeroși artiști străini la expoziții, cele elvețiene îi aveau pe extranei chiar în comitetele permanente. Acest fapt a avut urmări pozitive, în sens stimulativ; dinamismul acestor grupări și animația care domnea în reuniunile și acțiunile lor erau accentuate, mai suculente, mai pline de fantezie, prin afluxul diversității de idei și temperamente, decît cele, foarte teoretice axate pe programe și manifeste de la München, Berlin sau Dresda. A avut însă, pentru arta elvețiană, și unele urmări negative, pentru că a pus adesea în umbră contribuțiile și chiar prioritățile elvețiene, din cauza importanței și renumelui membrilor străini, asupra cărora se concentra, nu neapărat cu rea intenție, principala atenție. Un exemplu îl oferă situarea istorică a grupării și acțiunilor Dada de la Zürich, în 1916, drept primă manifestare avangardistă de grup în Elveția. În fapt, gruparea „Der Moderne Bund" („Alianța modernă) — înființată în 1910 la Lucerna de elvețienii Oscar Lüthy, Walter Helbig (elvețian de adopțiune, originar din Germania), alsacianul Hans Arp, cărora li s-au alăturat elvețienii Wilhelm Gimmi și Hermann Huber, apoi Paul Klee și Otto Meyer-Amden — a răspîndit în Elveția pentru prima oară un mă-

Scanned with OKEN Scanner

nunchi de idei ale repretoriului artei de avangardă din epocă: renunțarea la convențiile esteticii academice, relativizarea valorilor spiritului, eliberarea de constrîngeri religioase și naționale, cărora gruparea le adăuga, în autentic spirit elvețian, ideea importanței fundamentale a sentimentului, a afectivității. În 1922 „Der Moderne Bund" stabilește legături cu „Der blaue Reiter" la München, deci îndată după înființarea celebrei grupări expresioniste, iar artiști din ambele grupări deschid o expoziție comună la Galeria Goltz, unde va expune, în 1916, și românul Lascăr Vorel. Expozițiile „alianței moderne", în care dominau stilistic vorbind, cubismul și orfismul, se vor izbi atît la Lucerna în 1911, cît și în 1912 la Zürich, de numeroase opoziții în presă, din partea unor cercuri oficiale foarte conservatoare în privința imuabilității conceptului de artă elvețiană. Apărarea a venit de la Paul Klee, printr-un articol publicat în revista „Alpii", în 1912, unde scrie: — cu oarecare astucie — „Nu este vorba în expoziția de la Zürich despre un experiment care să-i scoată din sărite pe liniștiții cetățeni elvețieni, ci de mărturia racordării la realități artistice deja existente în alte locuri" [136]. Asemenea manifestări de opoziție nu au început odată cu apariția artei de acută modernitate; ele acționau puternic încă de la jumătatea secolului al XIX-lea și însuși Hodler a întîmpinat astfel de greutăți cu picturile monumentale pe teme istorice destinate unor edificii publice.

Ca și alte grupări artistice europene, cele din Elveția duceau o intensă activitate orală în atmosfera

Scanned with OKEN Scanner

cafenelelor frecventate de intelectuali, comparate adesea, din punctul de vedere al rolului lor creator de opinie, cu saloanele secolului al XVIII-lea. La Zürich, cu numeroșii săi scriitori, artiști, filosofi, gînditori străini, la Geneva și la Basel — unde principala cafenea culturală se afla chiar în incinta muzeului — loi calurile de acest fel unde puteau fi prezentate și mici spectacole au avut un rol determinant în configurarea întregei vieți culturale elvețiene. Experiența „Dada"-ului zürichez cu sediul la cabaretul Voltaire, ale cărei ecouri sînt binecunoscute și care au găsit un teren prielnic în atmosfera, de secole receptivă și la năstrușnicii, a sobrei Elveții, nu a fost totuși o mișcare elvețiană. A avut însă o versiune elvețiană, în gruparea „Das neue Leben" (Viață nouă), care a luat ființă la Basel în 1918, din inițiativa lui Fritz Baumann (1888—1942) sprijinit de Niklaus Stoecklin (n. 1896), Otto Morach (1887—1973) și Alexander Zschokke (n. 1894). În scurtul ei interval de existență, 1918—1920, „Das neue Leben" va atrage și pe francezul Francis Picabia, pe Marcel Iancu și Arthur Segal din România, pe Hans Arp, pe Walter Eggeling și numeroși artiști din alte orașe elvețiene, iar expozițiile grupării, cu un conținut mai cuprinzător și mai substanțial decît al Dada-ului zürichez, se vor deschide, după Basel, unde dominanta a fost expresionistă, la Zürich și Berna. La Zürich, o componentă Dada se va face simțită, prin participarea cu o serie de conferințe prezentate în cadrul expoziției, între alții, de Tristan Tzara și Marcel Iancu.

În textul însoțitor al catalogului expoziției de la Zürich, în 1919, Baumann scria: „... *Das Neue Leben*

Scanned with OKEN Scanner

este o asociație a cărei elită este alcătuită din artiști elvețieni. Iar membrii sînt artiști activi din toate țările". Și precizează: „Noi sîntem convinși că expresionismul este trecerea decisivă de la o artă epuizată de imitația senzorială la o artă a spiritualizării, dar rămîne totuși doar o trecere, așa că adevărata cotitură artistică și un adevărat stil nou de cuprindere a lucrurilor sînt încă așteptate. Efortul de a lucra la nașterea acestui stil... iată țelul propriu-zis al asociației noastre"[137]. Interesant este însă că Tzara, în cuvîntările amintite, se străduia să repună expresionismul în drepturile sale, considerîndu-l probabil ca pe una din formele cele mai durabile și autentice ale modernității. Iar Marcel Iancu, scriind un adaus la manifestul lui Baumann, atrăgea atenția, într-un spirit de dadaism maturizat, asupra faptului că „nu sîntem numai artiști, ci și oameni și ne simțim obligați să redevenim o forță pozitivă a vieții"[138]. Accentuate sînt prezențele expresioniste și în expozițiile grupării cu numeroși străini „Der Grosse Bär" (Ursul cel mare); acolo cu o notă spiritual-misterioasă provenită din raporturile inițiale ale grupării cu cercurile artistic-literare de la Monte Verità (Marianne Werefkin, Arthur Segal). Cît despre gruparea „Rot-Blau" (Roșu și albastru) fondată în 1925, la Basel, ea stă în întregime sub semnul influenței expresionismului lui E.L. Kirchner și al colaborării și prieteniei lui cu tinerii artiști elvețieni Albert Müller (1897—1926), Hermann Scherer (1893—1927) și Paul Camenisch (1893—1970). Caracterul în special practic-organizatoric al grupării nu mai era însă cel de vastă anvergură europeană al celor precedente. O tentă locală a avut și mica asociație „Un pas înainte" înființată la Berna în 1931, deși,

Scanned with OKEN Scanner

pe ansamblu de un lirism moderat, de tradiție postimpresionistă, lucrările din expozițiile grupării au stîrnit vii reacții de zeflemea; în centrul artistic bernez de tendință mai conservatoare pe atunci, preferințele se opreau la Hodler și Cuno Amiet. Tot Basel-ul va fi locul de naștere al grupării cu un rol influent înaintea celui de-al doilea război mondial: „Grupa 33". Vremea marilor răsturnări și programe artistice părea să fi trecut. Un duh de moderațiune și stabilitate animă pe cei 15 fondatori, toți elvețieni, ai mișcării, printre care se află, mai cunoscuți, Otto Abt, Walter Bodmer, Paul Camenisch și — cel mai original talent dintre toți — W.K. Wiemken. Programul grupării nu-și propune „lansarea de curente noi"; mai curînd îl preocupă reinstaurări de ordin moral, de tradiție elvetică: „creația cinstită individuală", „libertatea deplină de afirmare a personalității fiecăruia", dar și „luarea în considerație a fenomenelor timpului nostru"[139]. Gruparea și-a dus activitatea într-o perioadă de multiple tensiuni: sociale, politice, și nu mai puțin din domeniul estetic. Polemicile dintre adepții artei de avangardă, încă focalizată în jurul artei nonfigurative și cei ai unei arte moderne ceva mai cuminți — limitele acceptării fiind de altfel relative și destul de laxe, cuprinzînd variatele forme de descendență postimpresionistă — stăpîneau atmosfera artistică. Polemica lua, în plus, o coloratură specială datorată discuțiilor în jurul problemei „caracterului elvetic", al întrebării „ce este sau nu artă elvetică". O amplă expoziție națională, în 1939, avea să fie concepută cu ostentație în jurul ideii de „artă elvetică", idee conturată mai mult prin negarea și refuzul operelor moderne, decît prin existența unor trăsături

Scanned with OKEN Scanner

clare, altele decît ale referirii la unele forme ale imagisticii tradiționale, fie ca din domeniul peisajului, fie din domeniul picturii istorice sau de gen. Ideea avea și o notă politică, asumîndu-și autoritatea de a folosi împotriva artei moderne argumente ca „artă străină" sau „bolșevică". În această atmosferă care exprima culminarea unor tendințe ce se manifestau încă de la începutul deceniului, prin frecvente respingeri de picturi monumentale comandate de instituții, rolul „Grupării 33", cu larga ei deschidere spre toate formele de creație inovatoare, inclusiv ale arhitecturii, artei ambientale și de spectacol, a fost deosebit de fertil pe plan cultural, dar și pe plan politic. Expoziția din 1983, consacrată la Basel aniversării acestei grupări, a scos în evidență, pe lîngă implicațiile multiple ale activității ei, dusă numai cu forțe artistice elvețiene, și valoarea de interes mai larg a creației cîtorva artiști, mai puțin cunoscuți pînă atunci pe scena europeană. Orientările principale ale epocii se concentrau în jurul unui post-impresionism exprimat mai ales pe plan iconografic, repertorial, adesea cu subtext simbolic: astfel la Otto Abt (1903—1982) frecvenții clovni, arlechini, repetatele carnavaluri și măști aluzive; la Charles Hindenlang (1894—1960), aceleași motive, marcate și de ecouri din arta țărănească și de prezența unor elemente de fantastic. Se mai concentrau și în jurul unui suprarealism descins din expresionism, cu afluențe fove și chiar constructiviste. O sinteză de acest fel, de intensă iradiație poetică a realizat Walter Kurt Wiemken (1907—1940), în tablouri ca *Sera* (1936 — Muzeul de artă din Basel), *Acrobați* (1935 — Kunsthaus Zürich) ori *Secțiune*

Scanned with OKEN Scanner

într-un imobil (1931 — Muzeul de artă din Basel), o compoziție cu notă socială, cu sugestii din „Neue Sachlichkeit" și asemănătoare unor scene de Arthur Segal. Abstracționismul liric era reprezentat de Walter Bodmer (1903—1973), în forma unor picto-sculpturi cu intervenții de sîrmă (*Improvizație*, 1936 — Muzeul de artă din Basel).

În prima jumătate a secolului XX a început înflorirea prezentării de mari expoziții internaționale, în special a celor monografice, consacrate artiștilor moderni. Unele din aceste prezentări — cea a lui Matisse în 1931 la Geneva și Berna, și a lui Cézanne în 1933 — au avut influențe decisive în evoluția în continuare a picturii elvețiene, determinînd reînvierea interesului pentru formele clasice ale modernității. În Elveția de limbă franceză, școala franceză, și îndeosebi a fovismului matissian și a viziunii constructive a lui Cézanne au acționat ca un stimul permanent; puține ecouri ale altor căutări au reușit să pătrundă dincolo de zidul acestor convingeri estetice și atunci cînd s-a întîmplat, discreția asimilării a fost asigurată. Puternic și în pictura Elveției alemanice, ecoul artei franceze a venit acolo mai ales din nabism, de la pictorii din Pont-Aven, din Art-Nouveau, din pointillism și divizionism; de la Van Gogh — aceasta în anii premergători primului război mondial, datorită șederilor sau călătoriilor în Franța ale artiștilor elvețieni. Începînd însă din perioada avangardei münchineze și a expozițiilor grupării „Der Blaue Reiter" toate formele expresionismului german au acționat stimulativ și creator, contribuind la configurarea unui expresionism elvețian original. Primul lui reprezentant va fi

Scanned with OKEN Scanner

Cuno Amiet — în același timp cap de serie al acelor artiști elvețieni moderni a căror prezență în viața artistică străină, germană sau franceză, a fost foarte activă, ei rămînînd apoi la revenirea în Elveția, figuri de seamă ale culturii elvețiene. Din această serie fac parte și Giovanni Giacometti, Max Buri, Johannes Itten.

Pictura lui Cuno Amiet (1868—1961) din perioada anterioară anului 1920 definește arta elvețiană modernă aproape în egală măsură cu cea a lui Hodler. Tocmai influențele numeroase pe care le-a absorbit favorizează evidențierea unor trăsături nu numai stăruitoare dar și inconfundabile. Născut la Solothurn, dintr-o familie de intelectuali, începe să studieze pictura cu Franck Buchser în 1884; în 1887 pleacă la München unde îl cunoaște pe Giovanni Giacometti, de care se va lega printr-o prietenie și colaborare pe viață. Împreună se instalează la Paris în 1888. Revelația tinereții lui Cuno Amiet va fi însă șederea, între 1892—93, la Pont Aven, la pensiunea Gloannec, în plin moment nabist. Efectul contactului cu viziunea lui Gauguin și Van Gogh va fi covîrșitor asupra lui Amiet și este lizibil în toate operele timpurii: în *Bretonă* (1892 — Muzeul din Solothurn), în portretul *Emmy* (1895 — Muzeul de artă din Berna), în *Cireși în floare* (1899), *Topirea zăpezii* (1902), *Dealul galben* (1903), toate la Muzeul din Solothurn, dar va stărui și mai tîrziu, atunci cînd, tocmai prin *Dealul galben*, expus la Dresda, va fi cooptat de expresioniștii de la „Brücke" în gruparea lor. În acest moment începe și diferențierea lui Amiet: atunci își regăsește peisajul spiritual natal. O mărturisește el însuși într-o scrisoare din

1905 către Carl Moll. „Revenit din atmosfera lui Gauguin și Van Gogh, de la Pont-Aven, care, împreună cu ceilalți nu au făcut numai impresionism, dar, atît compozițional cît și în privința culorii au aplicat paralelismul (doctrina estetică a lui Hodler, n.r.) eram foarte dispus să-l înțeleg și să-l admir pe Hodler. Pentru prima oară, la el, vedeam ceea ce înseamnă paralelismul programatic. Și o ordine cum n-am mai întîlnit la nici un alt pictor"[140]. Nu s-ar putea totuși afirma că Amiet a preluat sau asimilat de la Hodler procedee de limbaj, așa cum s-a întîmplat în contactul cu Van Gogh, Vuillard, Bonnard sau expresioniștii germani din prima fază. În schimb s-a îmbibat de spiritul picturii hodleriene, în care Amiet găsea ceva „vechi germanic" și — poate de aceea — de trimiterile acesteia la motive iconografice din pictura elvețiană și germană a goticului tîrziu: astfel grădina paradiziacă, livada cu fructe, toate resimțite, trăite mai mult decît gîndite, ca simboluri ale forțelor naturii, trăite cu ingenuitate și bucurie, fără nostalgia crispată a expresioniștilor. *Grădina* (1913 — Muzeul de artă din Berna), *Culesul fructelor* (1912 — Muzeul de artă din Berna), și mai ales *Recolta de mere* (1907 — Muzeul din Solothurn), poartă cu sine mireasma unei naivități spontane și reculese. Henri Focillon va sesiza această notă, elvetică în spiritul ei: „Mai puțin atașat de litera vreunui stil, vreau să spun mai cu putere pictor decît nobilul Ferdinand Hodler, posedă, ca și acesta, nu știu ce privilegiu de prospețime, naturalețe și gravitate, care îi vin fără îndoială, de la neamul și țara sa"[141]. Asemenea opțiune, tradusă și în viața personală mai ales după întîlnirea cu Giovanni Segantini —

Scanned with OKEN Scanner

Amiet va locui începînd din 1898 la țară, în satul Oschwand — nu l-a împiedicat să fie prezent la principalele mari manifestări artistice europene: în 1904 la Secesiunea vieneză, în 1912 la expoziția „Sonderbund" din Köln, la expoziția internațională din 1913 la München. După încheierea primului război mondial, Cuno Amiet își va concentra activitatea în mediul elvețian, unde va primi importante comenzi oficiale de pictură monumentală.

Destinul comun al lui Amiet și Giovanni Giacometti (1868—1933) va fi întrerupt nu numai de moartea, mult mai timpurie, a celui de-al doilea. Cu toate că în unele momente ale experiențelor făcute împreună, operele lor se aseamănă pînă la suprapunere, în fond drumurile lor sînt deosebite. Giacometti este fiu de țărani din satul tessinez Stampa, unde se și întoarce în 1891 și, exceptînd o scurtă ședere în Italia, nu-și mai părăsește satul natal, chiar dacă participă la expoziții internaționale. Deși influența lui Van Gogh și a pointillism-ului au lăsat urme permanente în tehnica picturală și grafică a lui Giovanni Giacometti, viziunea lui este de la început profund impresionată de imagistica tradițională elvețiană retrăită de el și prin intermediul lui Segantini care a exercitat asupra lui o adevărată fascinație. În anul morții premature a lui Segantini — 1899 — Giacometti va picta una din operele lui cele mai cunoscute *Autoportretul pe fond de peisaj alpin iarna* (Muzeul de istorie și artă din Geneva), al cărui caracter de mărturisire omagială a admirației pentru pictura de mister și idilă laolaltă a lui Segantini este neîndoielnică. Romantica vedută modernă care este *Peisajul cu munți din Bergello* (1901 — colecție particulară) cuprinde referințe hod-

Scanned with OKEN Scanner

leriene, înălțate extatic prin structura compoziționalã în cadrul unui vitraliu imaginar, la rangul de icoană a Alpilor. Alteori, personaje din ambianța rurală: *Copii la joacă* (1904/5 — Kunsthaus Aarau), *Țărancă din Bergello* (1912 — Muzeul de artă din Winterthur) iradiază o lumină dulce euforică, realizată cu un rafinament tehnic de sursă impresionistă fovă, cu o pură candoare a spiritului.

În același an 1868 este născut, la Burgdorf, Max Buri (1868—1915), elev în timpul studiilor la München al pictorului școlii de la Baia Mare, Simon Hollosy, prin acesta îndreptîndu-și atenția spre Leibl și Uhde — deci spre realismul și realismul sentimental german. Totuși Buri rămîne unul din pictorii cei mai fideli unui repertoriu iconografic elvetic, selectat cu o opțiune preferențial portretistică, în lumea rurală, deși nu lipsesc din opera lui scenele de gen, nici peisajele, toate într-o viziune de nobilă gravitate susținută de conștiința unității dintre om și natură: *Fată din Haslital* (1906 — Muzeul din Solothurn), *Țăran din Brienz* (1910 — Muzeul din Solofhurn).

O problematică asemănătoare se dezvoltă la cîțiva pictori originari din cantoanele de limbă franceză într-un context oarecum diferit de cel pînă acum analizat. Ernest Biéler (1863—1948) și Edouard Vallet (1876—1929) se opresc la viziunea Art-Nouveau-ului, aplicat la motive folclorice de Biéler (*Fete tinere împletind răchită*, 1910 — Muzeul de Arte frumoase din Lausanne) cu o distanțare rece, dar mult simț decorativ; ruralizat de Vallet în jurul cîtorva motive inspirate aproape în exclusivitate de geografia și oamenii satului Vercorin din Valais. Acest elev al lui Menn

Scanned with OKEN Scanner

a păstrat din calmul concentrat al profesorului său exact ceea ce-i trebuia pentru ca în limbajul de forme mari, clare pînă la duritate, originare din Jugendstil dar adaptate altui tip de sensibilitate, să supraviețuiască o atmosferă de modestă împăcare cu viața: (*Dimineață de duminică*, 1908 — 1909 — Kunsthaus Zürich; *Dimineață de primăvară la Vercorin*, 1919 — Muzeul din Solothurn).

Aceeași generație sau numai cu 10—20 ani mai tînără începe să manifeste în alte forme dorința de afirmare a artei elvețiene, decît insistînd asupra unui repertoriu de motive caracteristice, născute din experiențele trăirii unui peisaj natural și uman, cu atmosfera și particularitățile lui. Respectul pentru spiritul hodlerian și gîndirea din Gottfried Keller nu dispar, dar se estompează.

Solicitări multiple le iau locul; influențele se diversifică; la fel și problematica asimilării lor originale, în iureșul de idei și proiecte, de formulări și soluții, care agită viața artistică a Europei la începutul secolului XX și nu mai puțin cea elvețiană. În acest context se situează creația cîtorva artiști valezani — Maurice Barraud (1889—1954), Hans Berger (1882—1977), Marius Borgeaud (1861—1924), Alex. Blanchet (1882—1961) și deosebit de interesantul René Auberjonois (1872—1957). Fiecare din ei se confruntă cu tendințele cele mai de actualitate ale epocii; fiecare din ei încorporează cîte ceva din ele, dar le și rezistă cu subtile forme personale de discreție, care în fapt ajung să constituie însăși aportul lor de originalitate. Există în dialectica acestor demersuri o asemănare cu ceea ce s-a petrecut în arta românească interbelică:

Scanned with OKEN Scanner

o ținută europeană de o eleganță temperată, ascunzînd straturi de energie primară nealterată, de încăpățînată ingenuitate, de înțelepciune și răbdare din surse încă țărănești.

Maurice Barraud este genevez, cu studii de grafică utilitară și la Școala de Arte Frumoase din Paris, unde rămîne un timp, alternînd aceste șederi cu frecvente călătorii mediteraneene. A colaborat îndeaproape cu Hans Berger, fondînd amîndoi gruparea modern-moderată „Le Falot" din Geneva (1914—1919). Asemănarea stilului lui Barraud cu cel al lui Șirato este frapantă: aceeași senzualitate blîndă, același duct liniar, calm iradiat de culori calde, catifelate. *Femeia în albastru* (1916 — Kunsthaus Zürich), *Loja* (1924 — Muzeul din Solothurn), *Struguri și vas alb* (1925— Muzeul din Solothurn) sînt purtătoarele unor ecouri bonnard-iene, în care, cum scria un critic din epocă: „Totul strălucește la Barraud de grație, bucurie, visare și fericire".

„Triumful culorii" era intitulată expoziția comemorativă de centenar a lui Hans Berger, din 1982—83 la Solothurn și Geneva. Atent la sugestiile lui Van Gogh în privința energiei în pensulație, și ale lui Matisse în privința registrului și atmosferei cromatice, arhitectul de formație Hans Berger, născut la Biel, dar stabilit la Geneva din 1896, este un pasionat al culorii puternice, însă fără disonanțele expresioniste care au atras pe atîția în anii premergători primului război mondial. Opera lui este în întregime un studiu de culoare, creatoare nu numai de efecte emoționale, dar și de realități și raporturi spațiale, care, ca arhitect, îl preocupau insistent pe Hans Berger. Această

Scanned with OKEN Scanner

forță de invenție cromatică și prin ea, de stăpînire a concretului, contrastează cu firea înclinată spre izolare și melancolie a artistului. La Paris, ca și eroul lui Ramuz, ca și alți artiști și scriitori elvețieni, va trece printr-o criză interioară iscată din sentimentul neintegrării. Scriind despre acele momente Berger spune: „în singurătatea mea am uitat de lume și iată-mă din nou parcurgînd aceste lungi străzi pariziene pe o ceață deasă care te face să crezi în noaptea veșnică". Un refugiu găsește în lectura lui Nietzsche, a cărui tensiune și crispare a gîndirii i se va transmite lui Hans Berger, în viziunea ca și în limbajul său. (*Peisaj din Camargue*, 1909 — Muzeul din Solothurn; *Vîslașii*, 1911 — colecție particulară; *Chiparoși într-un sat*, 1912—13 — colecție particulară). Un scurt interval de relații cu Hodler îl va îndrepta pe Berger spre teme și interpretări stilistice simplificate înrudite cu ale acestuia; de exemplu: *Țăranul de la plug* (1911 — Muzeul din Solothurn), amintind surprinzător de pictura și desenele lui Camil Ressu, pe același motiv și din aceiași ani. A fost însă numai un episod în evoluția lui Berger, ale cărui merite Christoph von Tavel le găsește tocmai în independența de spirit cu care a depășit învățăturile și programele unuia sau altuia din curentele epocii[142].

Berger nu este singurul pictor elvețian care a trăit această depășire. O regăsim la Alexandre Blanchet, care, după studii de pictură pe email la Școala de arte decorative din Geneva, și obișnuitul stagiu parizian, participă la Saloanele Independenților cu succes în 1910, elogiat de André Salmon, G. Apollinaire și Louis Vauxcelles pentru *Nudul șezînd la malul mării* (1910 — colecție particulară). Fidelitatea lui Blan-

Scanned with OKEN Scanner

chet față de Cézanne nu este atinsă de frămîntările avangardiste ale momentului. Blanchet urmează un drum cu totul asemănător celui parcurs la noi de Theodorescu-Sion, însă o face cu un simț mai elementar al realității formelor naturale sau umane. Ca și pictorul român ajunge la interesul pentru Derain, cel din anii în care picta copaci desfrunziți cu ramuri răsucite, în spații distante și reci, și portrete-personaj cu fizionomii imobile, de mască. Și tot ca Theodorescu-Sion, combină sugestii de acest fel cu teme folcloric-naționale compuse în ritmuri simbolizînd unitatea dintre personaje și peisaj (*Păstori*, 1922 — Muzeul de artă din Basel). Mai stranie este pictura lui Marius Borgeaud care, ca și Valloton, a trăit la Paris. Influențat de acesta, a pictat interioare — camere de obicei fără personaje — uneori și naturi moarte, de atmosferă suprarealistă, pictate cu precizia rafinată a unui Vermeer (apropiere intuită de René Berger)[143] și cu toate că executate în afara Elveției, redau fidel ambiențe și aranjamente caracteristice locuințelor din Vaud.

Personalitatea cea mai complexă a picturii Elveției romande rămîne însă René Auberjonois. Născut într-o veche familie la Lausanne unde a locuit pînă la sfîrșitul vieții, după o ședere de cîțiva ani, pînă în 1914, la Paris, Auberjonois, cu studii muzicale la Dresda și Viena, apoi de artă la Londra și Paris, prieten cu scriitorul C.F. Ramuz, reprezintă, aplicată la cultura elvețiană, una din tendințele fertile ale epocii. Este vorba de experiența „primordialului", a trăirii universului natural și uman sub specia eternității și inocenței, dar și a destinului lor; a trăirii acestor date

Scanned with OKEN Scanner

fundamentale prin intermediul expresiei artistice; a o racorda universului însuși. Dacă în romanele lui Ramuz, tensiunea grea a unei atmosfere încărcată de poveri din trecut și presimțiri de viitor capătă o notă dramatică, în ciuda atemporalului care împacă și liniștește furtunile, picturile și desenele lui Auberjonois au un rafinament și o eleganță în tratarea motivelor — care se convertesc parcă în ușoare și binevoitoare ironii, ajungînd însă, pe o cale mai agreabilă, mai discretă, mai lumesc-sociabilă, la comunicarea aceluiași sentiment al atemporalității și certitudinii. Stilistic vorbind, Auberjonois este tributar la început, ca mai toți compatrioții săi, mișcării Nabi, lui Vuillard, lui Seurat (*Sugarul*, 1904 — Muzeul din Solothurn); mai tîrziu i se va devota lui Cézanne pe care și Ramuz îl admira foarte mult. Această devoțiune va rămîne o constantă a procedeelor tehnice la Auberjonois, poate însă și o constantă a fraternizării moral-afective cu persoana lui Cézanne. Tectonica imaginii, conturele, ca de armatură a obiectelor, orizontul ocrotit, puțin bățos, reamintesc această constantă. De-a lungul ei au mai intervenit însă scurte momente de interes pentru cubism, mai multe pentru orfism (*Vînătoarea*, 1935 — colecție particulară, se înrudește cu pictura lui Delaunay sau August Macke), cîte un moment de atenție pentru iconografia realismului magic (*Animale într-o menajerie*, 1927 — Muzeul de artă din Basel), și pentru neo-obiectivitate, în unele portrete. Toate aceste popasuri nu au alterat nimic, dimpotrivă, din autenticitatea și originalitatea acestui pictor, stăpîn pe un desen de o finețe holbeiniană și o artă a culorii — bazată pe brunuri cald roșcate, verde intens, negru — ridicată la rangul unei meditații,

Scanned with OKEN Scanner

a unei experiențe interioare profund spiritualizate, deși niciodată lipsită de conștiința și dragostea concretului. Singular în alt fel decît Auberjonois care, cu toată retragerea lui, după 1914, în mediul Lausanneului, a rămas mereu permeabil ecourilor din afară, Augusto Giacometti (1877—1947) a fost un precursor — în multe privințe indiferent la sugestiile exterioare, cu excepția celor firești, ale profesorilor și mediului din vremea studiilor. Născut la Stampa, văr de gradul patru cu Giovanni Giacometti, a intrat la școala de artă decorativă din Zürich, cucerit fiind de formulele Jugendstil-ului. În acest context, lectura cărții lui Eugène Grasset *Planta și aplicațiile ei ornamentale* a fost pentru Augusto o revelație. A plecat la Paris, ca elev al lui Grasset, originar din Lausanne, dar stabilit definitiv în Franța. Cursurile acestuia erau, spunea Giacometti „totalmente răscolitoare, temeinice și radicale”[144]. Primele lucrări din acei ani — astfel *Muzica* (1899), proiectul de timbru (1901), proiectele de mozaic pentru fațada Muzeului național din Zürich (1903—1904), sînt marcate de viziunea și învățămintele versiunii lui Grasset a Art-Nouveau-ului: culori pure, gingașe și luminoase, ritmuri line, mișcare dansantă. La proiectele cu subiect istoric însă intervin și amintirile profundei impresii pe care i-a făcut-o lui Augusto Giacometti în cursul călătoriei la Florența în 1902 pictura lui Fra Angelico. „Iată arta veritabilă” — scria el, „nu ceea ce se face acum la Paris”[145]. Sisley era singurul pe care-l accepta. Totuși, chiar în același interval, începînd din 1899, Augusto Giacometti inițiază seria de *Abstracțiuni* — studii de formă și culoare după vitralii de la Muzeul parizian Cluny, mai tîrziu după tablouri de Giotto (1903), de Fra

Scanned with OKEN Scanner

Angelico (1903), sau pur și simplu abstracții imaginare. Exercițiile acestea continuă de-a lungul anilor și se constituie ca o adevărată propunere de sistematizare a raporturilor cromatice, așa cum le putem întîlni, după 1911, în anii 20, la Joh. Itten și în anii 30 la Josef Albers. Acuarela a însemnat pentru Giacometti o nouă cale de a se exprima în forme nonfigurative, de astă dată lirice, uneori cu subtile treceri spre figurație. Pornite, cu puține excepții, de la stimuluri peisagistice, acest tip de imagini, curînd reluate și în ulei ori pastel, sînt tot atîtea explozii de strălucire coloristică și lumină. Ele ar putea fi apropiate ca structură, dar cu tonalități emoționale mai gingașe de acuarelele lui Emil Nolde din perioada 1910—1913. Aceeași fluiditate și totuși aceeași autonomie a petelor de culoare care se întrepătrund fără a-și pierde expresivitatea proprie. Priveliștile preferate ale lui Augusto Giacometti sînt tot cele locale din registrul paradisiac: *Munții albaștri* (1911), *Dimineață de mai* (1910), *Grădină la San Domenico* (1913). După 1918 încearcă și acorduri cromatice mai umbrite, la fel de intense însă în sonoritate; curînd însă, după 1922, va renunța la ele. Nu-i sînt străine nici unele pasagere tentații constructiviste (*Noapte și construcție geometrică*, 1919). Începînd din anii '30, după o scurtă perioadă orfistă cu teme din iconografia străzii de metropolă iluminată, în opera lui alternează pictura figurativă de ușoară tentă expresionistă cu reluări ale liricii abstracte. Augusto Giacometti s-a bucurat și de numeroase comenzi oficiale: fresce în cancelaria orașului Zürich (1926—1934); vitralii în biserica St. Martin din Coire (1918—1920); fresce pentru Școala Tehnică superioară

Scanned with OKEN Scanner

Confederală ETH din Zürich (1934—35) etc. Recunoașterea lui Giacometti contrazice ideea că la începutul anilor '30 atmosfera lua în Elveția înfățișări conservatoare limitative. Expoziția națională de la Berna, în 1936, a fost o sinteză a varietății artistice elvețiene și în același timp a personalității ei de talie europeană, în care trăsăturile de mai multe ori menționate, ale unei rețineri pe de o parte și „încăpățînării" iconografice pe de alta, țineau de structura însăși a acestei personalități și nu veneau din alte zone ale existenței sociale. Mai curînd s-ar putea spune că, într-o măsură oarecare, au influențat unele reacții ale acelor zone. Abia cu expoziția națională din 1939, tendințe conservator-restrictive aveau să se manifeste ostentativ, pentru o perioadă.

Dintre pictorii anilor interbelici, o figură iarăși singulară, dacă o judecăm în raport cu evoluția curentelor artistice europene dominante la acea dată, este Max Gubler (1898—1973). Aparținînd unei familii de artiști din Zürich — tatăl și cei doi frați au fost pictori — Max Gubler a fost un intelectual de cultură aleasă, prieten cu Else Lasker Schüler, poeta germană, soție un timp a lui Herwarth Walden. A frecventat cercurile literare și artistice ale Zürich-ului tinereții sale, mai tîrziu pe cele pariziene, la curent cu sisteme și opinii filosofice în circulație și cu deosebit ecou în Elveția alemanică: cu antropologia lui Leopold Ziegler, dar mai ales cu gîndirea impregnată teologic a lui Martin Buber. Aceste coordonate s-au reflectat indirect în pictura lui Max Gubler și nu sînt întotdeauna ușor de identificat într-o operă care, în toate fazele ei—net delimitate de șederile la Lipari, în Sicilia (1923—1928), la Zürich (1928—1930) și la Paris (1930—1937), urmate

Scanned with OKEN Scanner

de momentele maturității și ale maturității tîrzii marcate de o boală psihică — apare la prima vedere ca fiind predominant senzorială. Discipol al lui Cézanne, admirator al picturii franceze în general — expoziția de la Zürich din 1917 cuprinzînd opere de la Corot la Cézanne l-a subjugat pe viață, mai tîrziu interesat și de expresionismul nonfigurativ, Max Gubler a reușit, datorită și permanentei prezențe cu comentarii teoretice a fratelui său Ernst și a prietenului lor criticul Gotthard Jedlicka, să-și lămurească unele atracții ideatice. Cea mai importantă dintre ele este atracția pentru arta clasicismului elino-roman, pe care a cunoscut-o în Sicilia, pînă în formele moștenirii ei, peste veacuri, înscrisă în fizionomiile, trupurile, atitudinile oamenilor locului — pescari, florărese, muzicanți. Din aceste clarificări s-a născut la Max Gubler nu o portretistică propriu-zisă, deși figura umană a fost întotdeauna motivul lui predilect, și mult mai puțin peisajul, ci o serie de personaje cu fizionomii tipizate, mereu aceleași, în care referința la chipul antic despersonalizat este subînțeleasă, chiar dacă respectivul personaj este înveșmîntat în moda anilor picturii (*Artiști sicilieni*, 1925—26, *Paolo*, 1933 — ambele la Muzeul din Solothurn). Frecvent revine la Max Gubler și tema „atelierului" interpretată de comentatori ai operei lui ca o expresie a retractilității, a distanțării[146]. Și tot atît de frecvent revine motivul „tînărului", aproape adolescent; este poate tot o referință la idealul de vîrstă al clasicismului antic. O semnificație cu sursă filosofică ar putea fi găsită și în frecvența albului în pictura lui Gubler: această culoare are un rol în metoda de educație complexă și cu ajutorul mijloacelor artistice, practicată

Scanned with OKEN Scanner

de școala antropozofică a lui Rudolf Steiner, influentă în mediile elvețiene în toată perioada interbelică.

Despre arta, stilistic vorbind unică în contextul elvețian, dar profund ancorată în el ca optică spirituală a lui Otto Meyer-Amden, a vorbit cel mai caracterizant artistul însuși, autorul unui *Jurnal* (însoțit de desene) și al unei vaste corespondențe, din care cea mai bogată în observații și mărturii este cea adresată pictorului german Oskar Schlemmer. După sosirea la Zürich, precedată de o cvasi izolare în satul de munte Amden, scrie: „Lucrurile care mă interesează sînt: cîteva lucruri arhaice, cîteva grecești, cîteva tablouri ale vechilor *noștri* pictori, cîteva noi — de Cézanne, Rouault; ceva Händel, apoi chipul orașului, elevii, apoi proiectele și speranțele deja pomenite, și fidelitatea". Despre expoziția internațională de artă abstractă și suprarealistă la Kunsthaus în 1928 scrie: „Mondrian, Arp, Brâncuși, Picasso și Ozenfant sînt cei care mi-au lăsat impresiile cele mai durabile"[147]. Acesta ar fi autoportretul cultural al lui Meyer-Amden; mai relevante însă pentru originalitatea — nu întotdeauna înțeleasă — a artisului, sînt trăsăturile autoportretului său spiritual și creator. La Amden, devenit pentru Otto Meyer, născut în 1885 la Berna, loc geografic — destin, devreme ce a intrat și în componența numelui său, artistul va duce — începînd din 1912, timp de 15 ani — o viață de concentrare și meditație, de exercițiu spiritual din care activitatea de creație artistică făcea parte. Trăiește într-o stare de „contemplativitate activă": „cred că nu avem voie să așteptăm pur și simplu ceva, ci să punem noi înșine mîna pentru a primi darul viziunii sau orice altceva ne-am fi dorit. Adesea există controverse în această privință; în

Scanned with OKEN Scanner

asemenea ocazii folosesc expresia: starea de fericire trebuie obținută prin disciplină", scria el din Amden. Noțiunea de disciplină revine în scrisul lui: este corelabilă cu experiențe de copil și adolescent crescut la orfelinatul care i-a lăsat o amintire puternică, nu negativă, mai curînd plină de enigme ascunse în spatele acelui mic univers de ordine cotidiană, devenit și rămas, de-a lungul întregii vieți, un motiv mereu repetat al picturilor și desenelor lui Meyer-Amden. Sînt evocări stranii, adesea în creion și creion colorat, ca văzute printr-un abur, ale încăperilor orfelinatului și ființelor care-l populează: subțiri, cu siluete fine, fără fizionomii precise, un soi de „kouros" antici, emaciați pînă la abstractizare. Îi vedem la duș, în ore de clasă, în sufragerie, dispuși într-o ordine ale cărei ritmuri par a fi regizate nu numai de pictor ci și de o altă ordine, inerentă lucrurilor. „Poate ați văzut, scrie Meyer-Amden, compozițiile de-ale mele în creion colorat cu *Băieți la predică, băieți în bănci*". Tîlcul motivului și al compoziției este „așteptarea, cu propria armonie, cu propria putere, a unei armonii superioare, a unei forțe superioare"[148]. Compozițiile repetitive cu personaje avînd fizionomii cvasi-despersonalizate alcătuiesc și în operele lui Oskar Schlemmer un capitol de seamă; acolo însă ritmurile țin de construcția imaginii pictate și nu sînt o dimensiune și un mod al realului însuși, ca la Meyer-Amden. Și alte teme care l-au preocupat vorbesc despre experiența artei ca exercițiu spiritual: tema *Așteptării* și a *Pregătirii*. Convertirea, în tehnică picturală, a acestor concepte exprimînd demersuri ale conștiinței în drumul ei spre desăvîrșire se împlinește într-un întreg sistem de ordonare cromatică, dar și a formelor, care au caracterul unui cifru: „un sistem

Scanned with OKEN Scanner

ce trebuie să acorde cosmosul cu pătratul". În acest sistem raportul cromatic esențial, roșu-albastru-galben, va fi pus în acțiune prin echivalențe geometrice: roșul în pătrat, albastrul în cerc, galbenul linie săgetată sau unghi. Din această problematică s-a ivit o serie de lucrări printre care — tocmai cu un motiv atît de vechi și predilect în arta elvețiană — grădina — *„Grădina paradiziacă în bilă de sticlă"* (1924—25 — Kunsthaus Aarau), sau *Pagină de Jurnal cu stea* (Col. particulară). Meyer-Amden are însă grijă să sublinieze faptul că niciodată „motivul" nu provine pentru el dintr-o idee „înaltă" și distantă, ci din experiențe concrete, apropiate de viață, din demersuri interioare spontane ale artistului activ" [149]. În aceste demersuri artistul poate avea deplină încredere, ele sînt demonia, vocea interioară, imaginea împărăției divine" [150].

Circulația ideilor despre artă ca disciplină interioară a fost intensă în cultura europeană a începutului de veac și a luat forme bogate în ecouri mai ales în cadrul mișcării Bauhaus-ului, unde activa și Oskar Schlemmer — prietenul lui Meyer-Amden. La amprenta acestor idei în gîndirea Bauhaus-ului au contribuit însă substanțial alți doi artiști de origine elvețiană: Paul Klee și Johannes Itten. Paul Klee cu opera lui, una din cele mai de seamă ale culturii moderne în Europa, și studiată în toate amănuntele, aparține în ansamblu școlii artistice germane, deși artistul este născut în Elveția (1879) și s-a reîntors în 1942 la Berna, unde a rămas pînă la moarte. Nu atît faptul că s-a stabilit în 1906 la München a fost decisiv aici, cît acela că prin spiritul creației lui, Klee se integrează căutărilor caracteristice avangardei germane a începutului de veac. Iar dacă ar fi totuși să căutăm existența unor

Scanned with OKEN Scanner

date legate de tradițiile artei elvețiene, cel puțin în perioada de debut a creației lui Klee, singurul fapt care ar putea fi sezisat este, în unele desene timpurii — de exemplu în „Doi bărbați, presupunîndu-se reciproc în situații înalte, se salută" (1903), nota grotescă. Ea amintește de Urs Graf sau Niklaus Manuel Deutsch, ori în alte desene din aceeași perioadă — *Fecioară în copac*, vag simbolice —, relevă unele contingențe cu Segantini, strict iconografice de altfel. Este chiar simptomatic, în jurnalul lui Klee, faptul că, atunci cînd relatează despre niște excursii de adolescență, în locurile de pelerinaj ale frumuseților alpine în oberlandul bernez, nu face nimic altceva decît să le înșire, fără a menționa sau reține nici o impresie deosebită. S-ar mai putea, ca sugestie doar, invoca tonalitățile afective subtile și particularitățile limbajului său labirintic și grațios în același timp, unic, izolat în evoluția artei germane. În 1914 are loc călătoria în Tunis a lui Paul Klee împreună cu August Macke și Louis Moilliet, faimoasa călătorie care a însemnat momentul de glorie al orfismului în versiune germano-helvetică, imn adus luminii și culorii, formei topite în lumină, în culoare, dar și un nou omagiu adus motivului peisagistic oriental-mediternaneean. Despre Louis Moilliet (1880—1962) bernezul de limbă franceză, vorbitor al celei mai frumoase franceze berneze, muzicianul de valoare care făcea muzică de cameră cu Paul Klee; prietenul lui Hermann Hesse, în a cărui povestire „Klingsor", personajul pictorului Louis este inspirat de omonimul său real — n-a fost multă vreme cunoscut în pictura europeană decît pentru participarea lui la acea călătorie și cele cîteva opere rezultate atunci. O expoziție la Muzeul de artă

Scanned with OKEN Scanner

din Basel în 1961 și o alta în 1972, la Muzeul de artă din Berna au readus în atenție uleiurile și multele acuarele în care personajul puțin dadaist, mereu hazliu și plin de candoare Louis Moilliet, în evoluția lui spectaculoasă de la un plein-airism ușor melancolic deprins în studiile din Worpswede la orfismul exploziv, cu tentă expresionistă, declanșat de prietenia cu August Macke, apărea ca unul din artiștii de seamă ai anilor din jurul primului război mondial. *Circul* (1914/15 — Muzeul de artă din Basel) și seria de acuarele tunisiene și algeriene (1920 — 1929) din muzeele Berna, Basel și Zürich și din colecții particulare, iradiază, dincolo de influența vizibilă a lui Robert Delaunay și August Macke, o trăsătură senină a culorii și o muzicalitate a ritmurilor și formelor care l-au făcut pe Auberjonois să-i spună lui Moilliet: „dumneata ești cel mai bun pictor din Elveția alemanică, iar eu din Elveția romandă"[151]. Critica a sesizat influența lui Moilliet asupra unor pictori elvețieni contemporani cu el: sînt citați Albert Müller, Carl Burckhardt (1878—1923), și Niklaus Stoecklin (n. 1896) în a cărui operă s-au îmbinat, într-un ceas favorabil — de scurtă durată dealtfel — referințe la Konrad Witz, la cubismul din prima fază, la expresionism (iconografic în special) și la neobiectivismul postexpresionist[152].

Dimensiunea teoretică, pedagogică, preocupările ezoterice ale lui Johannes Itten (1888—1967) nu vor diminua cu nimic vitalitatea creației sale și a gustului pentru concret. După cum nici intervalul european al unei activități, cunoscute mai ales prin perioada ședерii lui Itten la Weimar, ca profesor la Bauhaus, între anii 1919—1923, la fel de importantă și încă mai influentă fiind însă perioada berlineză (1926—1934) și a

Scanned with OKEN Scanner

propriei Școli moderne de artă, apoi a șederii la Krefeld și Amsterdam, pînă în 1928, nu l-au putut scoate din contextul elvețian. Elevul lui Adolf Hölzel la Stuttgart, unde a primit îndrumarea științifică spre drumul care va fi al întregii vieți — teoria și exercițiul culorii — *Arta culorii*, cum se va și numi cartea lui Itten (1961), scrierea fundamentală după *Teoria culorilor* a lui Goethe — a suprapus substanța tehnică a timpului școlarizării, peste comunicarea afectivă influențată de viziunile coloristice ale lui Hodler și Böcklin. „Ore întregi petreceam în fața picturilor *Nopții*, *Dezamăgiților*, *Zilei* lui Hodler și a *Tăcerii marine* a lui Böcklin, mărturisește Itten". Picturile lui timpurii expuse în cadrul expoziției „50 de ani de pictură elvețiană" din 1983, la Lucerna, și apoi în 1984/85 la Berna, Krefeld și Stuttgart cu prilejul unei ample retrospective certifică, dincolo de influențele cézanniene *(Bărbat în halat albastru*, 1914 — Muzeul de artă din Berna); cubo-futuriste *(Samariteanul milostiv*, 1915 — Muzeul de artă din Lucerna); orfiste *(Cerc de lumină*, 1915 — Galeria de Stat din Stuttgart), existența în subtext a tensiunii vitaliste hodleriene și a celei romantic-böckliniene. Pasiunea pedagogică cvasifrenetică a lui Itten, care convertea orice preocupare într-una educativă, care — în orice operă proprie, oricărui domeniu ar fi aparținut ea, din multele practicate, pictură, desen, tapiserie, sculptură, ambient — întîi întrevedea comunicarea influentă asupra interlocutorului, ține de predicator și de profet. Este o înclinare misionară corelabilă în tradiția elvețiană cu amintirea lui Niklaus von Flües, cu permanențele spiritului calvinist și zwinglian, cu gîndirea lui Pestalozzi, Bodmer, cu prezența spiritului rousseau-ist.

Scanned with OKEN Scanner

Simptomatic apare și faptul că un moment de vîrf al preocupărilor filosofic-pedagogice ale lui Itten — 1923—1926 — se va desfășura în Elveția, la Herrliberg, unde va conduce un soi de colonie artistică, la fel de compozită ca și cea de la Monte Verità de care amintește, dar mult mai concentrat și sistematic organizată. Programul de instruire lega studiile de artă plastică de studiul tehnicilor respiratorii, de relaxare și concentrare, de exerciții muzicale, de exerciții artizanale și meșteșugărești, totul axat teoretic pe învățătura mazdaznanianā și a gîndirii filosofic-morale extrem-orientale în general, dar și a unor gînditori ai misticii apusene — de pildă a lui Jakob Böhme. Ideea despre artă ca drum spre desăvîrșirea interioară, întîlnită și la Meyer-Amden, cu care Itten a fost un timp prieten, s-a dezvoltat și în alte țări la acea dată: de la Kandinsky și Kupka la Mondrian și de la artiștii grupării olandeze „De Stijl" pînă la Brâncuși, la unii din aceștia și sub semnul doctrinelor extrem-orientale. Intreaga mișcare a Bauhaus-ului și constructivismului misionar de acolo a fost de fapt acționat de ideea purificării și a energizării prin artă. La Itten însă ele au avut o consecvență urmărită pînă la sfîrșitul vieții, în succesiunea celor mai diverse doctrine estetice și filosofice. Astfel seria „spiralei" elaborată de Itten în anii din jurul primului război mondial, concretizată într-o serie de opere din care cea mai semnificativă este sculptura *Turnul focului* (1919—20), proiectată în 1918 în peisajul lacului elvețian Thun, se leagă de neoplatonism și doctrinele luminii[153], determinante și pentru gîndirea artistică a lui Arthur Segal, în aceeași perioadă. Simbolismul pozitiv-euforic, mereu optimist al lui Itten, nu a încetat niciodată să fie

Scanned with OKEN Scanner

demersul favorit al creației și propagandei lui, în care a folosit cu fidelitate și suplețe „limbajul secret" al culorilor, devenit cu timpul, pentru disponibilitatea activă a lui Itten, un mijloc de a citi caractere umane și a le modela.

Direcția orfismului constructivist căreia Itten i-a fost atît de fidel, echivalînd-o cu drumul spre împăcarea omului cu sine însuși, cu natura și cu societatea, spre obținerea puterii necesare acestui țel, a reprezentat cea mai ingenuă și pură expresie a încrederii în viitor la vremea anilor 20—30, în scurta perioadă de respirație între două tragedii. În Elveția acestor ani a mai aderat la mișcare Sophie Taeuber, viitoarea soție a lui Hans Arp. Fire spontană, indiferentă la problemele teoretice, ea a reușit totuși performanța de a îmbina spontaneitatea și darul de a se bucura de orice, cu cel mai strict simț al ordinei geometrice, al coerenței interioare, mai pronunțat decît al contemporanelor ei tot orfist-constructiviste, Sonia Delaunay în Franța și Gonciarova în U.R.S.S. Hans Arp va socoti ca unul din marile merite ale Sophiei Taeuber faptul că la școala de arte decorative din Zürich, unde era profesoară, a reușit să învingă în „lupta dintre gustul pentru broderia de flori pe perne și înțelegerea frumuseții pătratului". Sophie Taeuber Arp a fost membră a grupului parizian „Abstraction-création" înființat în 1931 și a publicației lui „abstraction-création", art non figuratif; ulterior și a grupării züricheze „Allianz". La acea dată expozițiile lor prezentau laolaltă arta abstractă și pe cea suprarealistă, de o anume formulare, care să nu depășească imaginarul prin cufundarea lui, nici măcar ca păcăleală, în detaliile realului. La expozițiile Abastraction-Création lua parte și Brâncuși

Scanned with OKEN Scanner

privit pe atunci, de participanți, nu ca abstract, ci ca suprarealist. În Elveția, spre deosebire de Franța și de Germania, aria principală a modernității pînă la al doilea război mondial a cuprins alternativa abstracție constructivă-suprarealism. Evoluția „abstracției" elveține a arătat net o dominantă „practică", funcționalistă, afirmîndu-se în primul rînd în arhitectură, arhitectura de interior, grafica utilitară, arta decorativă etc. Printre artiștii, numeroși, care s-au dedicat acestor activități, se află numele ilustru al arhitectului Le Corbusier, (Charles-Edouard Jeanneret) născut în 1887 la La Chaux de Fonds. Din prima lui perioadă de creație datează picturi de un constructivism cu nuanțe expresioniste și note cubiste, amintind uneori de picturile lui Fernand Léger. Dacă direcția de afirmare pozitiv-euforică, în fond un idilism reproiectat modern, a jucat un rol atît de important pe scena artei interbelice elveține, nu-i este acestuia străină nici o suită de opere socotite „pesimiste" de Ch. von Tavel[154]. S-ar putea vorbi aici de o dimensiune a destinului spiritual elvețian, care s-a desfășurat și pe linia dramei interioare, a însingurării, a crizei depresive dusă în unele cazuri pînă la alienare mintală. A fost cazul lui Stauffer-Bern, a lui Welti, a lui Segantini,a lui Amiel, a scriitorului Robert Walser și al altora încă. Spectacolul acestor drame ascunse într-un decor geografic de măreție și idilă rămîne o problemă încă deschisă analizei. În perioada interbelică o exemplifică două nume de artiști, unul efectiv prin destin; Louis Soutter (1871—1942); al doilea prin atmosfera și simbolurile picturilor sale, Walter Kurt Wiemken (1907—1940). Soutter, arhitect și violonist, a fost internat într-un azil de psihiatrie din 1923 pînă la moarte. Picturile

Scanned with OKEN Scanner

lui Soutter, predominant negre cu fulgerări de culoare stridentă, și forme stranii „scrise" ca în expresionismul nonfigurativ, încărcate de spaime vizionare, sînt organizate și legate printr-o tot atît de stranie coerență: *Locuitorii* (1941 — Muzeul de Arte frumoase din Lausanne). Al doilea pictor Wiemken, abia acum începînd a intra în prețuirea unui public mai larg, este autorul unor imagini în care artistul operează demascarea — prin sfîșierea obiectelor reprezentate — a minciunii, a crimei, a răului și zădărniciei lucrurilor. Figurația picturilor lui Wiemken se folosește de repertoriul expresionist, dar și de referiri la Böcklin *(Viața* 1935— Muzeul de artă din Basel). Atmosfera este suprarealist—fantastică și ar putea fi apropiată de cea a picturilor germanului Franz Radziwill. *(La marginea prăpastiei*, 1936—colecție particulară).

Anii imediat următori celui de-al doilea război mondial au adus pentru arta elvețiană începutul unei cezuri de proporții, care, privită acum retrospectiv după patru decenii, certifică existența unor realități și probleme de o anvergură necesitînd evident studii separate. Amploarea vieții expoziționale și de colecționare, dintre cele mai de seamă din lume, circulația de idei artistice curente și, nu mai puțin, de artiști a modificat diluîndu-le, una sau alta din trăsăturile care, prin concentrarea lor, se impuneau caracterizării lor ca propriu-zis inserabile în tradiții sau predispoziții helvetice. În furnicarul de propuneri, influențe reciproce, încrucișări sau suprapuneri ale ultimelor decenii, ele deveneau mai greu de detectat și poate că nici nu era dorită o astfel de detectare. Nu o dată în scrierile lor Dürrenmatt sau Max Frisch lăsau să transpară astfel de rezerve. Cu toate acestea, anii 70 au înce-

put să readucă în atenție problema raporturilor dintre „internațional și regional", în arta elvețiană, problemă socotită chiar ca semn al unei noi atitudini față de propria cultură. O foarte cuprinzătoare expoziție de artă contemporană din toate genurile, inclusiv fotografia și video a Muzeului de artă din Lucerna încerca în 1981[155], să recontureze în sensul cel mai larg caracterele, prioritățile, speranțele unei arte elvețiene și definirea conceptului de „regionalitate", opus celui cu nuanță peiorativă de provincialitate, și jucînd aici un rol complex, protector, colorat de un inteligent și îndreptățit orgoliu. Această evoluție, rapidă și cu multe fațete, este încă străjuită în spirit de două mari figuri ale artei elvețiene interbelicec: Max Bill (n. 1908) și Hans Erni (n. 1909), și unul și altul acționînd după tradiții elvețiene, în multiple direcții: artă pură dar și artă aplicată sau ambientală. Max Bill, ale cărui surse de gîndire și viziune pornesc de la experiențele Bauhaus-ului și De Stijl-ului, susține încă idealurile constructivismului euforico-optimist și ale încrederii în rolul social al artistului. Pe drumul parcurs de atîția predecesori în viața artistică a poporului său, Max Bill este un veritabil pedagog social, angrenat în structurarea unei culturi artistice oficial-naționale. Hans Erni — pictor, grafician, desenator de afișe, decorator — aparține direcției complementare a lirismului fantastic, citeodată figurativ, cîteodată nonfigurativ, cîteodată combinîndu-le pe amîndouă. El urmăreste asocieri imagistice contradictorii, amintind prin problematica organicistă de formele lui Hans Arp. În același timp este, ca și Max Bill, activ în realizarea unor opere de artă ambientală. Lui Erni îi aparține pictura murală *Elveția, loc de*

Scanned with OKEN Scanner

vacanță al popoarelor și tot el a realizat imaginea „grădinii" la marea „Expoziție elvețiană" din 1939. Sînt în operele lui Erni și Bill, ca și în ale multora din generațiile de artiști născuți după primul război mondial sau mai tîrziu, semne ale perseverenței în ideea atît de concentrat formulată de Wölfflin: „Valorile formei sînt întotdeauna de conceput numai ca valori ale vieții"[156]. Dar tocmai de aceea sînt și semnele unei continuități în experiența de a trăi arta ca discipină interioară, ca urcuș spiritual. Nici o mărturie nu este aici mai prețioasă decît cea a lui Max Gubler: „mă străduiesc tot mai mult să pun ordine în gîndurile mele, ordine pe care aș dori-o și în imaginile mele; de ar fi ordinea pe care o resimt în fața priveliștilor de seară! cum înfățișările se succed, se construiesc... Toate își au locul lor, pînă la cel mai mic amănunt; iar substanța materială a lucrurilor și vitalitatea lor crește. Este o ordine care limpezește conștiința mergînd pînă dincolo de ea; care face dreptate și aduce echilibru lucrurilor și oamenilor, susținîndu-l pe fiecare în modul lui de a fi, și în același timp învăluindu-l în ocrotirea ei. Nu este oare acesta marele adevăr?"...[157]. Dar n-ar putea fi în aceste cuvinte de omagiu aduse conceptului de ordine spirituală și unul din tîlcurile modului elvețian de a înțelege arta?

Scanned with OKEN Scanner

Note

1. J.J. Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, ed. 1929, p. 239.
2. *Idem*, p. 275—276.
3. J.W. Goethe, *Aus meinem Leben*, Neunzehntes Buch, în *Goethes Werke*, vol. 13—16, ed. Berlin — Leipzig, f.a. p.418
4. *Idem, ibidem*, p.419.
5. W. Goethe, *ibidem*, volum. X, ed München. 1976, p. 129—134, p. 280 și urm.
6. *Idem, ibidem*, p. 137.
7. *Idem, ibidem*, p. 138.
8. Mme de Staël, *De l'Allemagne*, vol. I, Paris, f.a., p. 120.
9. *Idem, ibidem*, p. 121—122.
10. *Idem, ibidem*, p. 123.
11. Alex. Dumas, *Impressions de voyage en Suisse*, vol. I, ed. Paris, 1983, p. 52.
12. *Idem, ibidem*, p. 62.
13. *Idem, ibidem*, p. 283—284.
14. *Idem, ibidem*, p. 304.
15. *Idem, ibidem*, p. 314.
16. Charles Dickens, *Miscellanea*, London, 1932, p. 347.
17. *Fr. Nietzsche către Mathilde Maier*, în *Nietzsche, Werke*, in drei Bände, vol. III., ed. München, 1973, p. 1152.
18. *Idem*, către Carl von Gersdorff, *op. cit.*, p. 1208.
19. Ernst Ludwig Kirchner, *Davoser Tagebuch*, hsg. von L.G Buchheim, Köln, 1974, p. 50.
20. *Idem, ibidem*, p. 45.
21. *Idem, ibidem*, p. 156.

Scanned with OKEN Scanner

22. Th. Mann, *Tagebücher, 1933—1934*, Frankfurt am Main, 1977, 11. IV.33.
23. *Idem, ibidem*, 2.VII.34.
24. *Idem, ibidem*, 30.I.34.
25. Franz Kafka, *Tagebücher, 1910—1923*, Frankfurt am Main, 1983, 440.
26. *Idem, ibidem*, p. 440.
27. *Idem, ibidem*, p. 442.
28. *Idem, ibidem*, p. 443.
29. *Idem, ibidem*, p. 446.
30. *Idem, ibidem*, p. 446.
31. Matthäus Merian, *op. cit.*, după Fritz René Allemann, 25 Mal die Schweiz München — Zürich, 1977, p. 7.
32. Jeremias Gotthelf, *Barthli der Korber*, în Deutsche Erzähler, Leipzig, 1952, p. 28.
33. Gottfried Keller, *Der grüne Heinrich, Sämtliche Werke*, vol. 1, München, 1978, p. 13.
34. *Idem, ibidem*, p. 24.
35. *Idem, ibidem*, p. 26.
36. *Idem, Tagebücher*, în *Sämtliche Werke*, vol. III, München, 1979, p. 865.
37. *Idem, Vermischte Gedanken über die Schweiz*, în *op. cit.*, p. 1026.
38. Adolf Frey, *Erinnerungen an Gottfried Keller*, Zürich, 1979, p. 26—27.
39. *Idem, ibidem*, p. 65.
40. *Idem, ibidem*, p. 85—86.
41. Hermann Hesse, *Sämtliche Werke*, Betrachtungen, Briefe, Tagebuchblätter, Frankfurt am Main, 1978, p. 847—848.
42. *Idem, ibidem*, p. 848.
43. *Idem, ibidem*, p. 849.
44. *Idem, ibidem*, p. 849—850.
45. *Idem, ibidem*, p. 850.
46. *Idem, ibidem*, p. 855.
47. Paul Nizon, *Diskurs in der Enge*, Zürich, 1974.
48. Robert Walser, *Jakob von Gunten*, Frankfurt am Main, 1978, p. 21.
49. *Idem, ibidem*, p. 21.
50. *Idem, ibidem*, p. 132.
51. *Idem, ibidem*, p. 40.

Scanned with OKEN Scanner

52. *Idem, ibidem*, p. 81.
53. Fr. Dürrenmatt, *Helvetisches Zwischenspiel*, în *Philosophie und Naturwissenschaft*, Zürich, 1981, p. 79.
54. Paul Leonhard Ganz, *Die Malerei des Mittelalters und des XVI ten Jahrhunderts in der Schweiz*, Basel, 1950, p. 96—97.
55. *Idem, ibidem*, p. 333.
56. Paul Ganz, *op. cit.*, p. 239.
57. *Idem, ibidem*, p. 333 și Paul Leonhard Ganz, *Die Malerei des Mittelalters und des XVI ten Jahrhunderts in der Schweiz*, p. 105. Succesiunea compoziţională a acestei picturi pare să fi stat la baza picturilor executate cu cinci veacuri mai tîrziu pentru cimitirul din Ascona de artistul originar din România, Arthur Segal.
58. Joseph Gantner/Adolf Reinle, *Kunstgeschichte der Schweiz*, vol. III, Frauenfeld, 1956, p. 61 și urm.
59. Florens Deuchler, Marcel Roethlisberger, Hans, A. Lüthy, *La peinture suisse*, p. 45.
60. Joseph Gantner/Adolf Reinle, *op. cit.*, p. 53.
61. Christiane Andersson. *Urs Graf*, Basel, 1978, p. 1.
62. Fr. Dürrenmatt, *op. cit.*,
63. Christiane Andersson, *op. cit.*, p. 8—9.
64. Hans Christoph von Tavel, *Niklaus Manuel Teutsch*, Berna, 1979; v. și Paul Ganz, *Geschichte der Kunst in der Schweiz*, Basel/Stuttgart, 1960, p. 479.
65. *Zwingli*, în *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, vol. VI, Tübingen, 1961, p. 195.
66. Christiane Andersson, *Symbolik und Gebärdensprache bei Niklaus Manuel und Urs Graf*, in „Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte", Zürich, 1980, vol. 37, nr. 4, p. 277 și urm. V. și Hans Christoph von Tavel, *Das Triumphbild als Memento*, *ibidem*, p. 238 și urm.; și Dieter Koepplin, *Zwei Bemerkungen zu Italienischem bei Niklaus Manuel*, *ibidem*, p. 269 și urm.
67. Cf. Tobias Stimmer, (1539—1584), *Austellung im Kunstmuseum*, Basel, 23 Sept. — 9 Dez 1984. V. și I. Gantner/A. Reinle, *op. cit.*, p. 105.
68. Dieter Koepplin, *Ausgeführte und entworfene Haus fassadenmalereien von Holbein, Stimmer und Bock-Kunsthybris mit dem erhobenen Zeigefinger*, în catalogul citat, p. 35.
69. Cf. A. Bossert, *Calvin*, Paris, 1914.

Scanned with OKEN Scanner

70. J. Gantner/A. Reinle, *op. cit.*, p. 312—313. V. și Fl. Deuchler, M. Roethlisberger, Hans A. Lüthy, *op. cit.*, p. 102—103.
71. Cf. Hans Dürst, *Vitraux anciens en Suisse*, Office du Livre Suisse, 1971.
72. *Idem, ibidem*, p. 109.
73. Heinrich Stirnimann, *Niklaus von Flüe — Identifikation und Inspiration*, în *Bilder von der Schweiz*, Zürich, 1984.
74. Ulrich im Hof, *Salomon Gessner und die Helvetische Gesellschaft* in *Maler und Dichter der Idylle, Salomon Gessner (1730—1788)* (Catalog de expoziție), p. 65.
75. *Idem, ibidem*, p. 62—63.
76. Max. Wehrli, *Zürichs „Goldenes Zeitalter"*, în *loc. cit.*, p. 68.
77. Fl. Deuchler, M. Roethlisberger, Hans A. Lüthy, *op. cit.*, p.115
78. J. Gantner/A. Reinle, *op, cit.*, p. 307.
79. Fritz Novotny, *Painting and Sculpture in Europe 1780—1880*, Baltimore, 1971, p. 60.
80. *Idem, ibidem*, p. 60.
81. J. Gantner, /A. Reinle, *op. cit.*, p. 401.
82. Renée Loche, *Jean-Etienne Liotard*, Musée d'art et d'histoire de Genève, 1976, p. 4.
83. *Idem, ibidem*, p. 4.
84. *Idem, ibidem*, p. 4.
85. Cf. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, *Emanuel Büchel*, Katalog zur Gadenkenstellung anlässlich des 200. Todestages des Basler Zeichners, Basel, 1975.
86. Fritz Novotny, *op. cit.*, p. 72.
87. Johann Wolfgang von Goethe, *op. cit.*, in Staffagen, *loc. cit.* p 3.
88. Fl. Deuchler, Marcel Roethlisberger, Hans A. Lüthy, *op. cit.*, p. 135—136.
89. Kunstmuseum Solothurn, *Kunst im Kanton Solothurn von Mittelalter bis Ende 19 Jahrhundert* (Catalog), 1981, p. 151.
90. Cf. *Staffagen*, (Catalog), Kunsthalle Bremen, 1984, p. 3
91. Fritz Novotny, *op. cit.*, p. 67.
92. *Staffagen, loc. cit.*, p. 12
93. *Idem, loc. cit.*, p. 16
94. V. *Salomon Gessner* (Catalog), *loc. cit.*, p. 186.
95. *Ibidem*, p. 184.
96. *Ibidem*, p. 184.
97. *Ibidem*, p. 24.
98. *Ibidem*, p. 80.
99. *Ibidem*, p. 28.

Scanned with OKEN Scanner

126. Ileana Pintilie, *Pictorul bănățean Ștefan Aleksic și autoportretul în jurul lui 1900*. (Comunicare la sesiunea Comitetului Național Român de Istoria Artei, București, 1985).
127. Henri Focillon, *La peinture au XIX—XX siècle*, Paris
128. J. Gantner/A. Reinle *op. cit.*, p. 215—216.
129. Chr. von Tavel, *op. cit.*, p. 57.
130. J. Gantner/A. Reinle, *op. cit.*, p. 297.
131. *Idem, ibidem*, p. 303.
132. În *„Ferdinand Hodler"* (Catalog), National Galerie Berlin, Musée du Petit Palais, Paris, Kunsthaus Zürich, 1983, p. 29 și 37.
133. În: *Expoziție de grafică elvețiană. De la Urs Graf la Vallotton* (Catalog), Muzeul de Artă al R.S.R., București, 1982, p. 11.
134. Chr. von Tavel, *op. cit.*, p. 222.
135. Yvonne Höfliger-Greisser, *Zum Phänomen der Künstlerver einigungen*, în *Künstlergruppen in der Schweiz* (Catalog), Aargauer Kunsthaus Aarau, 1981, p. 17.
136. Viviane Ehrli, *Der Moderne Bund*, în *loc. cit.*, p. 36.
137. Martin Heller și Lutz Windhöfel, *Das Neue Leben*, *loc. cit.*, p. 75.
138. *Idem, ibidem*
139. *Künstlergruppen in der Schweiz*, cat. cit., p. 192.
140. Chr. von Tavel, *op. cit.*, p. 138.
141. H. Focillon, cit. în *Idem, ibidem*, p. 139.
142. Hans Berger, *Triumph der Farbe bei Hans Berger*, Austellung zum 100ten Geburtstag, Kunstmuseum Solothurn, Musée d'art et d'histoire, Genève, 1982—1983, p. 6. Citat de André Kamber în *Zu Hans Bergers frühem Werk*.
143. René Berger, *Marius Borgeaud*, în *Promenade au Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne*, Lausanne, 1970, p. 52.
144. Hans Hartmann, *Augusto Giacometti*, Bündner Kunstmuseum, Chur, 1981, p. 20.
145. *Idem, ibidem*, p. 24.
146. Karl Jost, în *Kunstmuseum Solothurn, Max Gubler Stiftung* (Catalog), Solothurn, 1982, p. 11.
147. Michael Stettler, *Otto Meyer-Amden*, Lausanne, Basel, Zürich, 1970, p. 92.
148. *Idem, ibidem*, p. 29.
149. *Idem, ibidem*, p. 70.
150. *Idem, ibidem*, p. 100.

Scanned with OKEN Scanner

Bibliografie

Lucrări cu caracter general

Joseph GANTNER/Adolf REINLE, *Kunstgeschichte der Schweiz*, vol. III și IV, Frauenfeld, 1956

Paul GANZ, *Geschichte der Kunst in der Schweiz*. Von den Anfängen bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts, Basel/Stuttgart, 1960

Paul Leonhard GANZ, *Die Malerei des Mittelalters und des XVI. Jahrhunderts in der Schweiz*, Basel f.a.

Lexikon der Kunst, 5 vol., Leipzig, 1968—1978

Jaromir NEUMANN, *Umeni a skutecnost*, Praha, 1963

Walter HUGELSHOFER, *Schweizer Zeichnungen. Von Niklaus Manuel bis Alberto Giacometti*, Bern, 1969

Fritz NOVOTNY, *Painting and Sculpture in Europe 1780—1880*, Baltimore, Maryland, 1971

Hans Christoph von TAVEL, *Ein Jahrhundert Schweizer Kunst*, Genf, 1969

Florens DEUCHLER, Marcel ROETHLISBERGER, Hans A. LÜTHY, *La peinture suisse*. Du moyen-âge à l'aube du XXe siècle, Genève, 1975

Ex Voto. Die Bilderwelt des Volkes, Frauenfeld, 1980

Max VOGT, *Geschichte der deutschen Malerei* im 20. *Jahrhundert*, Köln

John REWALD, *Post-impressionism. From Van Gogh to Gauguin*, New York, 1956.

J. Meier GRAEFE, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* München, 1966

Scanned with OKEN Scanner

Kunstmuseum Bern. *Cuno Amiet, Giovanni Giacometti.* Werke bis 1920, Bern, 1968
Symboles et réalités. La peinture allemande 1848—1905, Musée du Petit Palais, 1984—1985
Künstlergruppen in der Schweiz 1910—1936. Aargauer Kunsthaus Aarau, 1981
E.L. Kirchner, Im Kunstmuseum Basel, 1980
E.L. Kirchner. Dokumente, gesammelt und ausgewählt von Karlheinz Gabler, Aschaffenburg, 1980
E.L. Kirchner, Kunsthalle Köln, 1980
Paul Klee, Eine Austellung der Kunsthalle, Köln, 1970
F. Vallotton. 1865—1925 Huiles. Galerie Paul Vallotton-Lausanne f.a.
Triumph der Farbe bei Hans Berger, Kunstmuseum Solothurn, Musée d'art et d'histoire de Genève, 1982—1983
Louis Moilliet. Kunstmuseum, Bern, 1972
Exposition Alexandre Blanchet, Musée Rath, Genève, 1974
Max Gubler-Stiftung. Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Kunstmuseum Solothurn, 1982
Johannes Itten, Künstler und Lehrer, Kunstmuseum, Bern, Kaiser, Wilhelm Museum Krefeld, Galerie der Stadt Stuttgart, 1984
Arthur Segal, 1875—1944, Kunsthaus Zürich, 1974
50 Jahre „Gruppe 33". Kunsthalle Basel, Bündner Kunstmuseum, Chur, Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, Vila Malpensata, Lugano, 1983—1984
Tendanzen der Zwanziger Jahre, 15. Europäische Kunstaustellung Berlin (West) 1977
Berlin—Paris 1900—1933, Centre National d'art et de Culture Georges Pompidou, Paris, 1978, Prestel Verlag München, 1979
Les réalismes, 1919—1939, Centre National d'art et de culture Georges Pmpidou, Paris, 1980—1981

Studii și articole

Hans Christoph von TAVEL, *Das Triumphbild als Memento* în „Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte", vol. 37, 1980, Caiet 4, p. 238—243
Max HUGGLER, *Versuch einer Strukturanalyse am Werk von Niklaus Manuel, loc. cit.,* p. 264—268

Scanned with OKEN Scanner

Dieter KOEPPLIN, *Zwei Bemerkungen zum Italienischen bei Niklaus Manuel*, *loc. cit.*, p. 269—275

Christiane ANDERSSON, *Symbolik und Gebärdensprache bei Niklaus Manuel und Urs Graf*, *loc. cit.*, p. 276—286

Paul TANNER, *Das Marienleben von Hans Bock und seinen Söhnen im Kloster Einsiedeln*, *loc. cit.*, p. 75—93

Thea VIGNAN-WILBERG, *Zur Ikonographie des Rütlischwurs im 17. Jahrhundert*, *loc. cit.*, p. 141—147

Fr. WALTER, *Perception des paysages. Actions sur l'espace de la Suisse*, in „Annales", I/1984, p. 3—29

Scanned with OKEN Scanner

Cuprins

Prefață 5

I. Universul elvețian în mărturii 9

II. Contururi inițiale 41

III. Dimensiuni renascentiste și baroce 49

IV. Secolul al XVIII-lea în Elveția — portretul unui spațiu de umanitate și cultură 89

V. Secolul al XIX-lea — între lirism și realism 138

VI. Proiectări ale modernității la sfîrșitul veacului XIX 166

VII. Drumuri la începutul secolului XX 186

Note 222

Bibliografie 229

Indice 234

Scanned with OKEN Scanner

Redactor : ALEXANDRA DOBROTĂ
Tehnoredactor : DOINA ELENA PODARU
Bun de tipar : 20.01.1987
Apărut : 1987 ; coli de tipar : 7,75 ;
planșe : 32

Tiparul executat sub comanda nr. 70 la I. P. „Filaret", str. Fabrica de chibrituri nr. 9—11, București
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

curente și sinteze

...Cînd lacul nu mai îngăduia navigația, îmi petreceam timpul culegînd ierburi în dreapta și-n stînga ; așezîndu-mă cînd în locuri surîzătoare și însingurate pentru a visa în liniște, cînd pe coline și movilițe, spre a parcurge cu privirea măreața și cuceritoarea priveliște a lacului cu malurile sale, încununate într-o parte de munți apropiați ; prelungite în cealaltă de întinderi bogate și fertile, dincolo de care ajungeam cu vederea pînă la alți munți, albaștri în depărtare...

JEAN-JACQUES ROUSSEAU

Lei 17,50

Pe copertă: CUNO AMIET
Recolta de mere, 1907
Kunstmuseum Solothurn

Scanned with OKEN Scanner